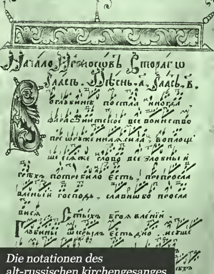
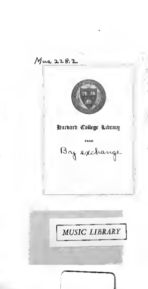


Die notationen des alt-russischen kirchengesanges

Oskar von Riesemann





Die Notationen

des

alt-russischen Kirchengesanges.

Inaugural Dissertation
einer
Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig
zur
Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von

OSKAR von RIESEMANN.
aus Reval.

MOSKAU
Synodal-Buchdruckerei
1908.



Die Notationen

des

alt-russischen Kirchengesanges.

Inaugural-Dissertation
einer
Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig
zur
Erlangung der Doktorwürde
vorgelegt von
OSKAR von RIESEMANN.
aus Reval.



MOSKAU
Synodal-Buchdruckerei
1908

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Riemann und Max Heinze. Leipzig, 24 Juli 1907.

Der Prokanzellar Des Coudres.

Stepan Wassiliewitsch

Smolenski

verehrungsvoll zugeeignet.

»Meiner Ansicht nach ist ein jedes Notensystem der Aufmerksamkeit und Anerkennung wert, wenn es einen scharfsinnig erdachten Plan und Methode in sich schliesst. Unser Zeitalter achtet natürlich ein System von allerhand Hieroglyphen nicht, doch ist diese Nichtachtung nur eine Folge dessen, dass uns alles das unsinnig erscheint, was wir nicht verstehen.«

Bortnjanski in seinem »Projekt«

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit tritt nicht mit dem Anspruche auf, die Resultate selbständiger Forschungen auf dem Gebiete der russischen Kirchenmusikgeschichte der allgemeinen Kenntnis zu übergeben. Es wird hier vielmehr der Versuch unternommen, in möglichst knapper Form eine möglichst vollständige Übersicht zu geben über diejenigen Materien der russischen musikhistorischen Forschungen, die auch für die allgemeine europäische Musikwissenschaft eines gewissen Interesses nicht entbehren. Seine Selbständigkeit hat sich der Verfasser hierbei nur inbezug auf die Stoffanordnung und bei der Betrachtung einzelner Detailfragen wahren können. Dennoch hofft er, seine Mühe nicht ganz umsonst verwandt zu haben. Die russische Musikgeschichte, insonderheit der spezielle Teil, der es mit der Entwicklung der Musik im Dienste der Kirche zu tun hat, stellte für die europäische Musikwissenschaft bis jetzt eine vollständige terra incognita dar. Die einschlägigen Arbeiten sind ausnahmslos in russischer Sprache verfasst und daher wahrscheinlich nur einem verschwindend geringen Teil nichtrussischer Fachgelehrter zugänglich. Dieser Umstand erschwerte dem Verfasser dieser kleinen Studie seine Arbeit insofern, als er ihn veranlassen musste, beim Leser das ganze weitausgedehnte Gebiet der russischen Kirchenmusikgeschichte als unbekannt vorauszusetzen. Hierin finden einige nicht unerhebliche Abweichungen von dem eigentlich engbegrenzten Stoffgebiete der vorliegenden Arbeit, die zum besseren Verständnis durchaus geboten erschienen, hoffentlich ihren zureichenden Entschuldigungsgrund.

Noch in einer anderen Hinsicht glaubt der Verfasser die Nachsicht des Lesers in Anspruch nehmen zu müssen. Es betrifft die durch jahrhundertelangen Gebrauch in der Sprache der russischen Kirchensänger fest eingebürgerten und von dort her auch in die Sprache der russischen gelehrten Fachwelt übernommenen termini technici. Diese einem naiven Kunstzeitalter entstammenden und daher selbst reichlich naiven Ausdrücke entbehren in der deutschen Übersetzung oft nicht eines geradezu lächerlichen Beigeschmackes. Trotzdem sind sie, wo es irgend anging, wortgetreu wiedergegeben worden. Wo das nicht möglich war, ist von einer Übersetzung überhaupt Abstand genommen worden. Im sechsten Kapitel, das den Versuch einer Systematisierung der russischen semiotischen Notation

darstellt, werden vorzugsweise die russischen Namen der einzelnen Zeichen verwandt, weil der Gebrauch einer, noch dazu unvollkommenen, deutschen Terminologie für diesen Gegenstand zwecklos erscheinen musste. Die deutschen Benennungen sind den Zeichen zu Anfang beigegeben, wenigstens in den Fällen, in denen eine Übersetzung überhaupt möglich war. Ihre ständige Verwendung hätte den Leser nur verwirren können.

Es erübrigt noch, das Notwendigste über die bei der Abfassung dieser Arbeit benutzten russischen Quellen mitzuteilen. Ausser dem Handschriften-Material, das dem Verfasser in den Bibliotheken der Moskauer Synodal-Typographie und der Moskauer Synodal-Schule, in der Synodal-Bibliothek (frühere Bibliothek des Patriarchen), ebenfalls zu Moskau, sowie in der Bibliothek des Rumjanzewschen Museums vorgelegen hat, kamen dafür natürlich sämtliche bedeutendere Arbeiten der einschlägigen russischen Literatur in Betracht. Das XVIII. Jahrhundert weist kein einziges Werk, das die Fragen der russischen Kirchenmusikgeschichte behandelt, auf. Die westeuropäischen Einflüsse die damals, vom Regierungsantritt Peters I., an das gesamte russische Leben beherrschten und sich nicht zum wenigsten auch auf dem Gebiete des russischen Kirchengesanges Geltung verschafften, drängten das Interesse an diesen Fragen, wenigstens soweit es ihre spezifisch russische Seite betraf, vollständig in den Hintergrund. Erst der Metropolit Jewgeni (Bolchowitinow) warf mit seinen, 1804 erschienenen »Historischen Untersuchungen über den gottesdienstlichen Gesang« wieder die Fragen auf, die im Verlaufe von über hundert Jahren für den russischen Forschergeist überhaupt nicht existiert hatten. Die damit gebotene Anregung wurde bald darauf von einer ganzen Reihe bedeutender Männer freudig aufgegriffen. Der erste, der sich dem Metropoliten Jewgeni anschloss, war Bortujanski, der, obwohl er selbst nichts weniger als russische Kirchenmusik schrieb, dennoch ein ausführliches »Projekt zur Wiederherstellung des alt-russischen Kirchengesanges« verfasste, das als Anregung dienen sollte, »den historischen Zusammenhang im Gange und in der Entwicklung des russischen gottesdienstlichen Gesanges wiederherzustellen und die Wiedergeburt einer eigenen russischen musikalischen Welt zu ermöglichen.« Bald darauf lieferten Undolski, Ssacharow, Bessonow, Rjasähski, Fürst Odojewski und Lwow ihre unten angeführten, mehr oder weniger bedeutenden Arbeiten über verschiedene, der Geschichte des russischen Kirchengesanges entnommene Fragen. Das erste dieses ganze Gebiet vollständig umfassende Werk lieferte D. W. Rasumowski in seinem Buche »Der Kirchengesang in Russland«, worin auch zum ersten Male eine systematische Darstellung der alt-russischen Semiotik versucht wurde. Daran schlossen sich die ausgezeichneten Arbeiten St. Smolenskis, Wosnessenskis und neuerdings W. M. Metallows, der, mit dem ganzen Rüstzeuge der modernen Musikwissenschaft versehen, alle Grundfragen der russischen Kirchenmusikgeschichte mit ausserordentlicher

Gründlichkeit und peinlichster Genauigkeit behandelt und sich dadurch vor vielen seiner Vorgänger, auch Rasumowski nicht ausgenommen, vorteilhaft auszeichnet. In der nachstehenden Übersicht über die benutzte russische Literatur sind die betreffenden Werke auch mit ihren russischen Titeln angegeben, was in den den Text begleitenden Anmerkungen aus technischen Rücksichten vermieden worden ist. Die nichtrussische Literatur über Fragen der Musikwissenschaft, die sich mit dem behandelten Gegenstande mehr oder weniger nahe berühren, ist zur Abfassung der vorliegenden Arbeit nicht in dem Masse benutzt worden, wie es vielleicht wünschenswert gewesen wäre. Doch bevor der Versuch unternommen werden soll, die Zusammenhänge zwischen der altrussischen Semiotik und der byzantinischen, oder zwischen jener und der abendländischen Neumenschrift aufzudecken, gilt es vorerst überhaupt einen Begriff vom Charakter der russischen Semiotik und ihrer historischen Entwicklung zu geben. Das ist in der vorliegenden Arbeit hoffentlich geschehen.

Wo zur Klärung einzelner Detailfragen dennoch Werke der nichtrussischen Literatur hinzugezogen worden sind, sind sie in den Anmerkungen namhaft gemacht. Die benutzte russische Literatur ist, in alphabetischer Reihenfolge, folgende:

Bessonow, P. »Über das Schicksal der alten Gesangbücher mit Noten« (О судьбѣ нотныхъ пѣвческихъ книгъ), Rechtglaubige Revue (Православное обозрѣніе), 1864, Mai und Juni.

Bortnjanski, D. S. »Projekt zur Wiederherstellung des alt-russischen Kirchengesanges« (Проектъ возстановленія древне-церковнаго пѣнія), Sitzungsberichte der Gesellschaft von Liebhabern alter Schriftdenkmäler (Прот. Общ. Любит. Древн. Письменн.), Petersburg, 1878.

Bytschkow, S. A. »Beschreibung der kirchen-slavonischen und russischen Handschriftensammlungen der kais. Öffentlichen Bibliothek« (Описаніе церковно-славянскихъ и русскихъ рукописныхъ сборниковъ Имп. Публичной Библіотеки), Petersburg, 1878—1882.

»Historische Materialien« Neu aufgefundene Daten zur Geschichte des Kirchengesanges in Russland. (Историческіе матеріалы. Вновь найденныя данныя для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи), Moskwitjanin (Москвитянинъ), 1876, № 6.

Jewgeni, Metropolit (Bolchowitinow). »Historische Untersuchungen über den alten christlichen gottesdienstlichen Gesang im Allgemeinen und über den Gesang der russischen Kirche im Besonderen« (Историческое разсужденіе вообще о древнемъ христіанскомъ богослужебномъ пѣніи и особенно о пѣніи Россійской церкви, съ нужными примѣчаніями на оное), 2. Aufl. Petersburg, 1804, auch in der »Russ. Mus.-Zeit.«, 1897, S. 1019 ff.

Golubinski, E. E. »Geschichte der russischen Kirche« (История русской церкви), Moskau, 1880 (I. B.) und 1901 (II. B.)

Kapterew, N. »Patriarch Nikon und seine Gegner in Sachen der Veränderung kirchlicher Gebräuche« (Патріархъ Никонъ и его противники въ дѣлѣ исправленія церковн. обряд.), Moskau, 1887.

Lwow, Alexis »Über den freien oder unsymmetrischen Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges« (О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ древне-русскаго церковнаго пѣнія), Petersburg, 1858, deutsche Übersetzung, ib. 1859.

Makarius, Metropolit. »Geschichte der russischen Kirche« (Исторія русской церкви), Petersburg (1868—1883) B. I—XII.

Metallow, W. M. »Abriss der Geschichte des rechtgläubigen Kirchengesanges in Russland« (Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи), 3. Aufl. Moskau, 1900.

»Die Synodal Sänger, früher Sänger des Patriarchen« (Синодальные, бывшіе патріаршіе пѣвчіе), Russisch-Musik-Zeit., 1898 № 10—12, auch separat.

»Alphabet des Krjuki Gesanges« (Азбука крюковаго пѣнія. Опытъ систематическаго руководства къ чтенію крюковой семіографіи пѣснопѣній знаменнаго роспѣва, периода киноварныхъ помѣтъ), Moskau, 1899.

»Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche« (Богослужебное пѣніе русской церкви), B. I u. II, Moskau, 1906.

Odojewski, Fürst W. »Zur Frage vom alt-russischen Liedergesange« (Къ вопросу о древне-русскомъ пѣснопѣніи), Moskau, 1864.

»Über den Gesang in den Kirchen« (О пѣніи въ приходскихъ церквахъ. Историческія свѣдѣнія о нашемъ церковномъ пѣніи), Moskau, 1866.

Pokrowski, A. »Der grosse Snamenny Rospew« (Знаменный роспѣвъ [большой]. Техническое построеніе распѣва на древне-греческихъ ладахъ и разборъ мелодическихъ строкъ [лица и фиты]), Nowgorod, 1897.

Porphyrius, Archirei. »Der christliche Orient. Erste und zweite Reise in die Klöster und Einsiedeleien des Athos (Востокъ христіанскій. Первое и второе путешествіе въ Аѳонскіе монастыри и скиты), T. I—III., Kiew, 1877—80.

»Zweite Reise in die Sinai-Kloster« (Второе путешествіе въ Синайскіе монастыри), Petersburg, 1886.

Preobrashenski, A. »Wörterbuch des russischen Kirchengesanges« (Словарь русскаго церковнаго пѣнія), Moskau, 1897.

»Zum Kirchengesange. Übersicht diesbezüglicher Bücher, Bro-

schuren und Artikel« (По церковному пѣнію. Указатель книгъ, брошюръ и журнальныхъ статей), 2. Aufl. Moskau, 1900.
Rasumowski, D. W. »Über die linienlosen Handschriften des semantischen Kirchengesanges« (О нотныхъ безлинейныхъ рукописяхъ церковнаго знаменнаго пѣнія), Bnch. d. Gesellsch. v. Liebhabern Geistl. Bild. (Чтен. Общ. Люб. Дух. Просв.), 1863.
»Der Kirchengesang in Russland« (Церковное пѣніе въ Россіи), Moskau, 1867 (Bibliograph. Seltenheit).
»Die Diakonen und Subdiakonen des Patriarchen und des Zaren« (Патріаршие и государевы пѣвчие дьяки и подъдьяки) herausgegeben von N. Findeisen, Petersburg, 1895.
»Der russische Kirchengesang« (Церковное русское пѣніе), Arbeiten des I. Archäolog. Kongr. zu Moskau (Труды I. Археолог. Съѣзда въ Москвѣ), Moskau, 1869.
»Der gottesdienstliche Gesang der rechtgläubigen griechisch-russischen Kirche« I. Theorie und Praxis« (Богослужебное пѣніе православной Греко-Россійской церкви. I. Теорія и практика), Moskau, 1886.
Rjashski, A. »Über den Ursprung des russischen Kirchengesanges« (О происхожденіи русскаго церковнаго пѣнія), Rechtglaubige Revue (Православное Обозрѣніе), 1866, B. XXI.
Smolenski, St. »Kurze Beschreibung eines alten Hirmologion, gehörig dem Woskressenski-Kloster (genannt Neu-Jerusalem), (Краткое описаніе древняго знаменнаго ирмолога, принадлежащаго Воскресенскому, Новый Іерусалимъ именуем. мон.), Kasan, 1887.
»Alphabet des Alexander Mesenez. Mit Erklärungen und Anmerkungen« Азбука знаменнаго пѣнія [извѣщеніе о согласнѣйшихъ помѣтахъ] старца Александра Мезенца. Съ объясненіями и примѣчаніями) Kasan, 1888.
Über die alt-russischen Gesangshandschriften in der Moskauer Synodal-Schule« (О собраніи русскихъ древне-пѣвческихъ рукописяхъ въ Московскомъ синодальномъ училищѣ церковнаго пѣнія), Russ. Mus. Zeit., 1899, № 3—5, 11—14, auch separat.
»Über die altrussischen Gesangsnotationen« (О древне-русскихъ пѣвческихъ нотаціяхъ), Denkmäler alter Literatur und Kunst (Памятники древней письменн. и искусства), B. CXLV., 1901.
Ssacharow, G. Untersuchungen über den russischen Kirchengesang« (Изслѣдованія о русскомъ церковномъ пѣснопѣніи), Journal des Ministeriums der Volksaufklärung (Журн. Мин. Народн. Просв.), 1879. LXI—LXIII. № 2, 3, 7, 8, auch separat.
Ssokolski, P. »Geschichte des Kirchengesanges in Russland« (Исторія церковнаго пѣнія въ Россіи), Odessa, 1871.

Ssopikow, W. »Versuch einer russischen Bibliographie« (Опытъ россійской библіографіи), B. I—III, Petersburg, 1813.

Sresnewski, I. »Die alten Denkmäler der russischen Schrift und Sprache« (X—XIV Jhr.) (Древніе памятники русскаго письма и языка), 2. Aufl. Petersburg, 1882.

Stassow, W. »Was ist der »allerschönste demestische Gesang«« (Что такое «самое красное демественное пѣніе»). Nachr. d. Kais. Archeolg. Gesellschaft (Извѣстія Имп. Археол. Общ.), 1863, B. V.

Undolski, W. »Bemerkungen zur Geschichte des Kirchengesanges in Russland« (Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи), Moskau, 1846.

Wosnessenski, I. Über den Kirchengesang der rechtgläubigen griechisch-russischen Kirche. Der grosse und kleine Snamennij Rospjew« (О церковномъ пѣніи православной греко-россійской церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ), 2. Aufl. Riga 1890.
»Über den Gesang in den rechtgläubigen Kirchen des griechischen Orients von der ältesten bis zur neuen Zeit (О пѣніи въ православныхъ церквахъ греческаго востока съ древнѣйшихъ до новыхъ временъ), Kostroma, 1895.

Zum Schlusse ergreife ich die Gelegenheit, meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. phil. et mus. Hugo Riemann für die Anregung und überaus freundliche Förderung der vorliegenden Arbeit auch an dieser Stelle meinen Dank abzustatten, ebenso dem Director der Moskauer Synodal-Typographie Herrn S. D. Wolf für die Erlaubnis, meine Arbeit in dieser mustergültigen Anstalt zu drucken, sowie denjenigen Herren, die mir bei der Herstellung der diese kleine Studie begleitenden photographischen Aufnahmen nach alt-russischen Gesangshandschriften behülflich gewesen sind, besonders den Herren Prof. W. M. Metallow und Alexander Moser in Moskau.

Leipzig, Juni 1908.



1. Kapitel.

Bei der Erforschung der ersten Anfänge des Kirchengesanges in Russland ist man auf die sehr spärlichen Angaben angewiesen, die sich über diesen Gegenstand in den ältesten russischen Chroniken vorfinden. Das eigentlich zuverlässige, weil dokumentarische Quellenmaterial beginnt erst mit dem XII. Jahrhundert[1]). Die Annahme des Christentums seitens des Grossfürsten Wladimirs des Grossen und die Erhebung des christlichen Glaubens zur Staatsreligion in Russland wird der herrschenden Ansicht nach ins Jahr 988 verlegt. In letzter Zeit wird die Richtigkeit dieser Jahreszahl allerdings bestritten, doch differieren die Meinungen der russischen Gelehrten in dieser Frage nicht soweit von einander, dass ihre ganz exakte Lösung auch für unseren Gegenstand von wesentlichem Interesse sein könnte.[2]) Wladimir selbst empfing die Taufe in Bulgarien, doch liess er die Taufe seines Volkes von griechischen Bischöfen vollziehen, obwohl er ohne Zweifel einen bulgarischen Bischof mitsamt seinem ganzen Klerus bei sich hatte.[3]) Dieser Umstand ist insofern nicht bedeutungslos, als sich dank ihm im christlichen Russland von vornherein eine bulgarische und eine byzantinische Geistlichkeit gegenüberstanden. So mögen sich denn auch im russischen Gottesdienste von

1) Die älteste datierte russische Notenhandschrift stammt aus dem Jahre 1152. Es ist ein Sticherarion, befindlich in der Moskauer Synodal-(Patriarchen)-Bibliothek, № 319.

2) Professor E. E. Golubinski in seinem kapitalen Werke »Geschichte der russischen Kirche« B. I, vertritt die Ansicht, dass die Taufe Wladimirs 987, die des russischen Volkes 989—90 vollzogen worden sei. Dieser Meinung schlossen sich die Professoren Malyschewski (»Prawoslawnoje Obosrenije«, 1888, Okt.) und Sawaitinewitsch (Journal des Minist. d. Volksaufkl. 1888, Juni) an, während die Professoren Kirpitschnikow und Sobolewski (Arbeiten der Kiewer Geistl. Akademie, 1888, Jan.) die landläufige Meinung vertreten. Ganz besonders scharfsinnige Untersuchungen über diese Frage stellt W. M. Metallow in seinem Buche »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche« S. 13 ff. an.

3) Den Grund dieser auf den ersten Blick auffallenden Erscheinung erblickt Metallow (l. c. S. 22) darin, dass die bulgarische Kirche sich zu jener Zeit in völliger Abhängigkeit vom Patriarchen von Konstantinopel befand und ausserhalb ihres Territoriums keinerlei selbständige Handlungen vornehmen durfte. Ausserdem lag es im Plan Wladimirs, in Russland eine gleich der byzantinischen, autokephale Kirche zu errichten, was er jedoch nur in Konstantinopel und keinesfalls in Bulgarien durchsetzen konnte.

4) Vergl. Kalaidowitsch »Johann, Exarch von Bulgarien« S. 4 und Dobrowski »Kyrill u. Methodius«, S. 42.

Anfang an byzantinische und slavische Elemente untereinander vermischt haben. Die Südslaven, das heisst die Bulgaren und Moraven, blickten zur Zeit der Taufe Russlands schon auf eine über 100 Jahre alte christliche Kultur zurück. Sie hatten das Christentum um die Mitte des IX. Jahrhunderts von Konstantinopel aus erhalten und zugleich mit dem Ritus des byzantinischen Kultus natürlich auch den dazugehörigen Kirchengesang in seiner damaligen Form übernommen. Unter den vom hlg. Kyrill und seinem Bruder Methodius ins Slavonische übersetzten Kirchenbüchern wird ausdrücklich der »Oktoëchos« des Johann von Damaskus angeführt, und in dem, nach mittelalterlichen Handschriften zusammengestellten »Leben des hlg. Kyrill« heisst es, dass er »unter anderen Gelehrsamkeiten auch die μουσική in Konstantinopel studiert habe«, von seinen Schülern, die ihren Meister nach Rom begleiteten, meldet dieselbe Quelle, dass sie in der Peters- und nachher in der Pauls-Kirche den Gesang zur Liturgie in slavonischer Sprache ausgeführt hatten.[1] Man wird annehmen müssen, dass dieser Gesang aus den Melodieen des Oktoëchos bestanden hat, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass die Südslaven während der kurzen Zeit ihres Cristentums schon Zeit gefunden hätten, selbständige Elemente in ihren Kirchengesang einzuführen. Bald darauf mögen allerdings allmählich spezifisch slavische Wendungen Eingang in den Kirchengesang der Bulgaren gefunden haben. Einige Modifikationen des Melos waren ja schon aus dem Grunde notwendig, weil die slavonische Übersetzung der griechischen Gesangstexte dem Silbenmasse nach durchaus nicht immer mit dem Originale übereinstimmten. Von der Zeit nach der Verselbständigung der bulgarischen Kirche, die 927 einen eigenen Erzbischof bekam, melden die Quellen, dass Literatur und Kunst im bulgarischen Reiche einen hohen Aufschwung nahmen, und mit ihnen der Kirchengesang, für dessen Notierung damals eine eigene Semantik erfunden und eingeführt wurde.[2] Allerdings hat sich der bulgarische Kirchengesang, weder was die Konstruktion der einzelnen Stücke, noch was ihre Notierungsweise anbetrifft, jemals so weit von seinem byzantinischen Vorbilde entfernt, wie der russische, doch ist er immerhin gerade durch die ihm beigemengten slavischen Elemente von nicht geringem Einfluss auf die Bildung des russischen Kirchengesanges gewesen. Die Relationen zwischen den einzelnen slavischen Stämmen waren von jeher sehr lebhafte gewesen und wurden es noch mehr, als deren gemeinsames Band, die Sprache, durch die vom hlg. Kyrill und Methodius vorgenommene Einführung einheitlicher Schriftzeichen tatsächlich bindende Formen erhielt. Der bekannte Slavologe Perwoll bemerkt hierzu

1) »Das Leben des hlg. Kyrill«, abgedruckt im »Moskwitjanin«, 1843, S. 421, 434, 491.

2) Vrgl. Schafarik: »Das Aufblühen der slavischen Literatur«, Publikationen der Gesellsch. für Gesch. und Altert. Russlands 1848, № 7, S. 44—59; Metropolit Makarius: »Geschichte der Kirche in Russland vor Wladimir« S. 186. Kulardowitsch. l. c. S. 84.

»Nachdem die slavonische Sprache bei den rechtgläubigen Slaven, d. h. bei den Bulgaren, Serben und Russen, zur Literatur- und Kirchensprache geworden war, verband sie sie wie die Glieder einer Familie, ungeachtet dessen, dass dieses verbindende Element sich nicht in ursprünglicher Reinheit erhielt, sondern unter dem Einflusse lokaler Spracheigentümlichkeiten sein Aussehen veränderte. Alle drei slavischen Völker standen in stetem religiös-kulturellem Verkehre miteinander. Die slavonischen Handschriften wanderten aus Bulgarien nach Serbien und Russland, aus Serbien nach Bulgarien und Russland, endlich aus Russland in die südslavischen Länder«[1]) Die Annahme liegt sehr nahe, dass die eigentlichen Missionsträger in Russland vorzugsweise südslavischer Nationalität gewesen sind, obwohl, wie schon erwähnt, als offizieller Ausgangspunkt des russischen Christentums Konstantinopel gelten muss. *Metallow* nimmt neuerdings sogar an[2]), dass die christlichen Gottesdienste in Russland von Anfang an in slavonischer und nicht in griechischer Sprache abgehalten worden sind, und belegt diese Ansicht durch einige bis jetzt unbemerkt gebliebene, unzweifelhaft darauf hindeutende Aussprüche älterer russischer Kirchenschriftsteller. Hiernach scheint es nun allerdings sehr wahrscheinlich, dass auch die ersten Kirchengesänge in Russland sich eher an die der neubekehrten Gemeinde verständlicheren slavischen, als an die byzantinischen Vorbilder angelehnt haben. Diese Annahme wird indirekt auch durch die erste Nachricht einer russischen Chronik gestützt, in der des Kirchengesanges Erwähnung geschieht. Die betreffende Stelle lautet: »Der Zar und Patriarch von Konstantinopel sandten dem apostelgleichen Fürsten *Wladimir* den Metropoliten *Michael*, einen überaus gelehrten Mann, der Bulgare von Geburt war, und mit ihm vier Bischöfe und viele Priester, sowie *slavische* Sänger.«[3]) Diesem Zeugnis nach waren also die ersten Kirchensänger in Russland, obwohl aus Byzanz geschickt, slavischer Herkunft gewesen. Trotzdem lässt sich mit voller Sicherheit die Frage nicht lösen, ob von diesen ersten Kirchensängern die damals schon zu mehr oder weniger eigenartigen Formen entwickelten bulgarischen Kirchengesänge oder ihre byzantinischen Urformen in den russischen Gottesdienst eingeführt worden sind. Wenn nach dem Vorhergehenden die Wahrscheinlichkeit auch für die erste Annahme spricht, so ist dem der Umstand entgegenzuhalten, dass die Melodieen des »Snamennij Rospjew«, des ältesten der traditionellen Kirchengesänge Russlands, mit den serbischen und bulgarischen Kirchenkantilenen keinerlei Ähnlichkeit aufweisen, was schon *Smolenski* bemerkt und durch Gegenüberstellung einiger vielsagender Beispiele veranschaulicht.

1) »Die slavonische Sprache und ihre Schicksale«, Warschau, 1885, S. 49.

2) »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche«, Moskau 1906, S. 23.

3) Chronik des *Joakim*, siehe bei *Tatischtschew*: »Russische Geschichte«, T. I, B. 1, S. 38.

hat[1]) Allerdings muss hinzugefügt werden, dass eben derselbe Snamennij Rospjew auch mit den byzantinischen Kirchenmelodieen nur sehr wenige gemeinsame Züge aufweist. **Rasumowski**, der verdienstvollte und kenntnisreichste der älteren Forscher auf dem Gebiete des russischen Kirchengesanges, der zugleich ein vorzüglicher Kenner der byzantinischen Kirchenmusik war, äussert sich hierüber, wie folgt: »Nicht ein einziger eingeborener Grieche wird sich entschliessen, den Snamennij Rospjew für den Gesang seiner väterlandischen Kirche zu erklären. Eine Vergleichung des griechischen Gesanges und des Snamennij Rospjew bezeugt nur ihre Verschiedenheit.«[2]) Zur Lösung dieser vielumstrittenen Frage bietet, wie weiterhin gezeigt werden soll, leider auch eine Vergleichung der russischen Semantik mit der bulgarischen, serbischen und byzantinischen keine ganz sicheren Anhaltspunkte. Diese, übrigens schon früh bemerkte Eigenart und Selbständigkeit des russischen Kirchengesanges, sowohl was die konstruktive Seite, als auch was seine Semantik anbetrifft, stellt einen mit Notwendigkeit vor die Frage: wie ist es möglich, dass sich in Russland fast unmittelbar nach Annahme des Christentums schon ein relativ vollkommen ausgebildetes Musiksystem vorfindet, das, wenn auch in vielem von Byzanz her beeinflusst, in dieser Gestalt doch nur in der russischen Kirchenmusik Geltung hat? Wie ist ferner das Vorkommen der in jene Zeit gehörigen Kirchenhandschriften mit ihrer durchaus eigenartigen Semantik zu erklären? Diese Fragen haben die Forscher auf dem Gebiete der russischen Kirchenmusik von jeher viel beschäftigt, ohne jedoch bis zum heutigen Tage eine wirklich befriedigende Lösung gefunden zu haben. Zu einer höchst eigenartigen Annahme, die trotz ihrer Kühnheit einer gewissen Wahrscheinlichkeit nicht entbehrt, gelangt angesichts dieser Fragen der verdienstvolle Gelehrte St. **Smolenski**. Er glaubt, dass das Christentum und mit ihm der geistliche Gesang schon lange vor der offiziellen Taufe des Reiches in Russland verbreitet gewesen sei. Natürlich konnten dann diese ersten russischen Christen, deren Bekehrung sicherlich auf die Missionsarbeit der benachbarten slavischen Länder zurückzuführen wäre, nicht in griechischer Sprache, folglich auch keine byzantinischen Weisen singen. Sie mussten ihre eigenen Melodieen erfinden, die ihrem musikalischen Auffassungsvermögen und ihrem religiösen Gefühl angepasst waren. Dann aber konnten sie, wenn auch vielleicht unter dem indirekten Einflusse der damals gebräuchlichen Notationen, auch ihre eigene Semantik für die Niederschrift dieser Melodien schaffen. Auf Grund solch einer Voraussetzung wäre dann allerdings der Gedanke zulässig, dass diese volkstümliche Kirchenmusik zur Zeit der Annahme des Christentums als Staatsreligion in Russland schon einen jahr-

1) St. **Smolenski**: »Das Alphabet des Mesenez«. Kasan, 1888, S. 35. »Über altrussische Gesangsnotationen« (»Antike Schrift und Kunstdenkmäler« CLXV.) 1901. S. 14—18.
2) **Rasumowski**: »Die Kirchenmusik in Russland«. Moskau, 1867, S. 155.

hundertelangen Bestand und die nötige Vollkommenheit erlangt hatten, die sie für den Gebrauch in der offiziellen russischen Kirche geeignet erscheinen liess, und die ihr die Fähigkeit gab, sich bis auf unsere Tage zu erhalten. »Was kann einfacher und natürlicher sein, meint **Smolenski**, als die Annahme, dass unsere Vorväter in jenem grauen Altertume, wenn auch nicht unbeeinflusst durch die griechische Musiktheorie, aus eigener Kraft die semiatische Notation geschaffen haben, mit dem Zwecke, ihre ebenfalls eigenen Melodieen aufzuschreiben, diese Notation, die in den Grundzügen zugleich mit den fixierten Melodieen bis zum heutigen Tage besteht? Warum soll man, wenn man versucht, sich in den freilich wenig deutlichen Daten zurechtzufinden, nicht der Annahme zuneigen, dass diese musikalische Grammatik eine rein russische geniale Erfindung ist?«[1]) Diese Erklärung, die trotz ihrer elementaren Einfachheit kein reines Phantasiegebilde ist, sondern durch manche bedeutsame Erwägung gestützt wird, mutet nur insofern einseitig an, als sie die direkten byzantinischen Einflüsse auf die Entwicklung der russischen Kirchenmusik, abgesehn von den indirekten, durch Vermittlung der südslavischen Länder überlieferten Einwirkungen, entschieden unterschätzt.

Ebenso übertrieben ist es freilich, diesen byzantinischen Einflüssen die ausschliessliche Bedeutung zuzusprechen, wie das z. B. schon in dem sogenannten »Stufenbuche«[2]) geschieht, das die zweitälteste Notiz russischer Chroniken enthält, in der des Kirchengesanges überhaupt Erwähnung geschieht. Dort wird vom Jahre 1053 Folgendes berichtet: »Dem Glauben des christliebenden Jaroslaw zu Liebe kamen aus Zargrad (Konstantinopel) drei gottgefällige *griechische* Sänger mit ihrer Sippe. Von dann an begann im russischen Lande der engelgleiche Gesang, die rechte Achttonartlichkeit, vor allem der dreifältige Gesang (trjochsostawnoje slawkoglassowanije) und der allerschönste demestische Gesang zu Ruhm und Preis Gottes, seiner unbefleckten Mutter und aller Heiligen.« Gegen dieses Zeugnis, das die Einführung eines geregelten Kirchengesanges in Russland mit so grosser Sicherheit byzantinischen Sängern zuschreibt, wurden jedoch schon früh zweifelnde Stimmen laut. Schon ein Anonymus des späten Mittelalters stellt die Glaubwürdigkeit des Chronisten in Frage: »wir aber denken, dass das (nämlich die Mitteilung von den drei byzantinischen Sängern) nicht wahr ist, denn warum wäre sonst in allen griechischen Ländern, in Palästina und in allen Klöstern

1) **Smolenski**: »Über die altrussischen Gesangsnotationen«, S. 26.

2) »**Stepennaja kniga**« (Graduale), eines der hervorragendsten russischen historischen Schriftdenkmäler des XVI. Jahrhunderts, als dessen Verfasser die Metropoliten **Kyprian** und **Makarius** gelten. Es enthält im Auszuge aus alten Chroniken ein Geschlechtsregister aller russischen Fürsten von Rjurik bis Iwan IV. Das angeführte Zitat findet sich in der ersten von **Miller** veranstalteten gedruckten Ausgabe (Moskau, 1772) in B. I, Kap. 2, S. 221. Siehe auch die 3. **Nowgoroder** Chronik unter der Jahreszahl 1053 und die sogenannte **Nikonsche** Chronik, I, S. 142.

der Gesang ganz anders geartet als bei uns?«[1]) In der Tat stellt sich das Stufenbuch für die ersten Anfänge der russischen Geschichte nicht als unbedingt sichere Quelle dar, denn zwischen den erzählten Ereignissen und der Niederschrift lag immerhin ein Zeitraum von mehr als 300 Jahren, und die Quellen, aus denen die Verfasser des Stufenbuches ihrerseits geschöpft haben, sind uns zum grossen Teil nicht mehr bekannt. Trotzdem ist das Zeugnis des Stufenbuches in einer anderen Frage, die weiter unten behandelt werden soll, von grösstem Interesse und auch hier zeigt es uns zum wenigsten, dass man sich im mittelalterlichen Russland sehr wohl bewusst war, Byzanz im Hinblick auf die Regelung des russischen Kirchengesanges mancherlei Dank schuldig zu sein. Es wäre kurzsichtig, wenn man das übersehen wollte. Die byzantinischen Einflüsse auf die russische Kirchenmusik sind keineswegs so gering zu veranschlagen, wie das von neueren Forschern z. B. Smolenski tut. Schon aus der ersten Zeit der russischen Kirchengeschichte wissen wir, dass die Gemahlin des Grossfürsten Wladimirs des Apostelgleichen, die byzantinische Prinzessin Anna, ihren Sängerchor aus Konstantinopel nach Kiew mitbrachte. Von der Zeit an wurde es üblich, die Gesänge beim russischen Gottesdienste teilweise in griechischer Sprache auszuführen und zwar so, dass ein Chor (der rechte) in slavonischer Sprache, der andere (der linke) in griechischer Sprache sang[2]). Diese liturgische Sitte hielt sich fast drei Jahrhunderte lang aufrecht, denn die Chroniken erwähnen ihrer noch im Jahre 1253[3]). Wie wäre es möglich gewesen, dass die griechischen Sänger auf ihre russischen Kollegen keinerlei Einfluss hätten ausüben sollen! Dass die Kenntnis des griechischen Gesanges sogar bis ins Volk gedrungen war, erhellt aus dem Umstande, dass, wie die Chroniken berichten, bei einigen besonders feierlichen Anlässen, das Volk selbst den Gesang Κύριε ἐλέησον anstimmte[4]). Dieser Ausdruck sowie einige andere (εἰς πόλλα ἔτη δέσποτα, ἄξιος etc.) haben sich übrigens bis zum heutigen Tage in der russischen Kirchensprache unverändert erhalten. In älteren russischen Kirchenhandschriften trifft man nicht selten ganze Sätze in griechischer Sprache an, die mit slavonischen

---

1) Aus dem anonymen »Vorwort zu den Koktsen oder von wannen und woher der achttonartliche Gesang in unserem russischen Lande seinen Anfang genommen hat etc«, abgedruckt bei Undolski als Beilage zu seinem Aufsatze »Bemerkungen zum Kirchengesange in Russland« (Publikationen der Gesellsch. für Gesch. u. Altertümer in Russland«, 1846, № 3, S. 20.)

2) Rasumowski: »Der Kirchengesang in Russland«. Moskau, 1867, S. 63.

3) Undolski, l. c. S. 3. Metallow: »Abriss der Geschichte des rechtgläubigen Kirchengesanges in Russland« (Moskau, 1900) S. 55. »Leben Peters, des Zäsarewitsch von Rostow etc.«—Handschr. des Moskauer Hauptarchivs des Ministeriums des Äusseren № 248.

4) Metallow, Ibidem. Makarius: »Geschichte der russischen Kirche« (Petersburg, 1868) B. I. S. 258.

Buchstaben niedergeschrieben sind, und zwar ist das vorzugsweise bei Notenhandschriften der Fall. Die Erklärung Metallows für dieses Phänomen, dass es keinen Überrest eines früheren Brauches (nämlich die Gesänge alle in griechischer Sprache auszuführen) darstelle, sondern vielmehr einen Kompromiss zwischen der niederen slavischen und der höheren griechischen Hierarchie, eine Konzession gewissermassen, die der slavische Klerus den hilflosen, des Slavonischen nicht mächtigen byzantinischen Hierarchen machte, verändert nur den Gesichtspunkt der Betrachtung, nicht aber die Tatsache selbst und kann keineswegs, wie es der Verfasser tut, als Beweis benutzt werden, dass der griechische Gesang gegenüber dem slavonischen bei den russischen Gottesdiensten überhaupt nicht in Betracht gekommen sei. Ein sehr beredtes Zeugnis für die Beeinflussung der russischen Kirchensänger seitens ihrer byzantinischen Kollegen sind die zahlreichen griechischen Benennungen für die einzelnen Zeichen der zur Niederschrift der russischen Kirchengesänge verwandten Semantik. Vor allem auffallend ist die häufige Verwendung des griechischen Buchstabens θ als Notenzeichen, dessen Umstellungen bald vor, bald hinter, über, unter der zu ihm gehörigen Textsilbe, bald aufrecht, umgekehrt, liegend, schräg sogar entfernt an die altgriechische Notenbuchstabenschrift erinnert. Auch andere griechische Buchstaben oder Teile von solchen werden als Notenzeichen in der russischen Semantik verwandt, so das Ξ, die obere Hälfte des Ψ als Andeutung für ὄφος u. a. m. Ein grosser Teil der Zeichen hat, wie gesagt, griechische Benennungen: Kulisma = κύλισμα (κυλίνδω = wälzen, rollen), Chamilo = χαμηλή (am Boden befindlich, niedrig), Krjuk (κρούω = klimpern), Pauk (παύω = endigen). Zu diesen Bezeichnungen, die bis zu den ersten Anfängen der russischen Semantik hinabreichen, gesellte sich später für die Zeichenkomplexe mit veränderlicher Tonbedeutung noch eine endlose Reihe griechischer Benennungen, was beweist, dass die griechischen Einflüsse sich nicht nur in der ersten Zeit des russischen Kirchengesanges bemerkbar machten. Lazega = λαταγή (der durch Herausschwenken einer Neige Weines, der mit einem klatschenden Geräusche in ein Becken fiel, hervorgebrachte Ton), Rütka von ῥυτα (die Raute), Rysma von ῥοίζημα (Gesause, Geschwirr), Rusa von ῥύσις (d. Fliessen), Kuia von κοίζω (quieken von den Ferkeln), Rathatka von ῥαθαγος (Geräusch des Ruderschlag), Muga von μύζω (schnauben, stöhnen), etc. Eine Sammlung dieser Zeichenkomplexe, die mit dem Sammelnamen Thetas (wegen des meist darin vorkommenden θ) oder Figuren (Liza) belegt wurden, hiess »Kokisy«, das ethymologisch auf κοκκύζειν (Krähen) oder auf κοκίζειν (auslesen) zurückzuführen ist[1]), die erste Ableitung ist vielleicht die

1) Vrgl. Rasumowski: »Über die linienlosen Notenhandschriften des alten kirchlichen Zeichengesanges« (Protok. d. Mosk. Gesellsch. von Liebhabern geistl. Bildung 1863, S. 58 ff.) Siehe auch Undolski, l. c. S. 11 ff., der 646 verschiedene Benennungen von einfachen Neumen und Thetas aufzählt. Sacharow (Journal des Ministeriums der Volks-

richtigere, die russischen Sänger schienen die Klangschönheit ihres Gesanges nach den obigen Beispielen, ja überhaupt nicht sehr hoch zu bewerten. Gegenüber diesen unzweideutigen Zeugnissen von der jedenfalls sehr erheblichen Mitwirkung griechischer Sänger beim Zustandebringen der russischen kirchlich-musikalischen Terminologie, scheint es doch nicht recht angebracht von einem »Kompromiss mit der bildosen byzantinischen Hierarchie« zu reden. So unbedeutender Natur, wie Smolenski und neuerdings auch Metallow meinen, können die byzantinischen Einflüsse auf die Bildung und Entwicklung des russischen Kirchengesanges nicht gewesen sein. Wenn sich der Zusammenhang zwischen der byzantinischen und russischen Kirchenmusik jetzt noch nicht in ganz eklatanter Weise aufzeigen lässt, so kann das sehr wohl an der bis jetzt, trotz mancher bahnbrechenden Arbeit, doch immer noch sehr ungenügenden Erschliessung der wissenschaftlichen Hilfsmittel, besonders soweit sie die ersten Jahrhunderte des russischen Kirchengesanges angehen, liegen.

Unter diesen wissenschaftlichen Hilfsmitteln nehmen die erste Stelle natürlich die erhaltenen Notenhandschriften selbst ein. Wenn man den ganzen reichen Schatz der erhaltenen russischen Kirchenhandschriften, die mit semiatischer Notenschrift versehen sind, überschauen will, so ist es vor allem notwendig, dass man unter ihnen drei streng von einander gesonderte Typen unterscheidet. Schon das oben angeführte Zeugnis des Stufenbuches berichtet von drei verschiedenen Gesangsarten, die angeblich von den griechischen Sängern in den russischen gottesdienstlichen Gebrauch eingeführt wurden. Abgesehen davon, ob das Stufenbuch mit seiner Behauptung betreffs der von Byzanz her abzuleitenden Genealogie des russischen Kirchengesanges Recht hat oder nicht, ist dieses Zeugnis doch insofern sehr interessant und vielsagend, als es uns zeigt, dass man sich auch im Mittelalter über die von Anfang an im russischen Kirchengesange herrschende Dreizahl von Gesangsarten klar gewesen ist. Jeder dieser Gesangsarten entsprach auch eine besondere Notierungsweise, von denen die eine nicht lange vor Abfassung des Stufenbuches aufgekommen sein kann, während die beiden anderen bis zu den ersten Anfängen des russischen Kirchengesanges hinabreichen, obwohl eine von ihnen zur Zeit des Stufenbuches schon aus dem Gebrauch geschwunden war. Dieses Zeugnis des Stufenbuches spielt in der gesamten Literatur über russische Kirchenmusikgeschichte eine so wichtige Rolle, ist so vielfach kommentiert und gedeutet worden, dass es notwendig ist, ein wenig näher darauf einzugehen, zumal sich dabei ein neuer Gesichtspunkt für die Betrachtung desselben ergeben wird. Der Verfasser des Stufenbuches

---

auflg. 1849. LXIII. S. 14—21) giebt 590 Namen an, darunter viele die bei Undolski nicht vorkommen. Hier wie dort ist der grösste Teil der Benennungen unzweifelhaft griechischen Ursprunges.

giebt folgende drei Unterabteilungen des »engelgleichen Gesanges« an: »den regelrechten Oktoëchos, den dreifaltigen und den allerherrlichsten demestischen Gesang.« Über die erste dieser drei Unterabteilungen herrscht bei den russischen Gelehrten keinerlei Zwiespältigkeit der Meinung. Unter der »regelrechten Achttonartlichkeit« hat man jedenfalls den eigentlichen gottesdienstlichen Gesang zu verstehen, der den strengen Gezetzen des liturgischen Rituals und der acht Echoi unterworfen war, die der russischen Kirchenmusik von vorneherein bekannt gewesen sind. Der Gebrauch der acht Echoi ist im offiziellen Kirchenstatut, dem sogenannten Typikon, genau geregelt[1]), alle dem Gottesdienste angehörigen Gesänge, die längsten wie die kurzesten, mussten sich inbezug auf die Einhaltung der Tonarten (der russische Ausdruck dafür lautet glass) oder ihre, bei besonderen Fällen vorgesehenen Veränderungen der strengsten Gesetzmässigkeit fügen[2]). Den Stamm dieses eigentlichen gottesdienstlichen Gesanges bildet der Snamennji Rospew[3]) so genannt nach den zu seiner Niederschrift verwandten Zeichen, die den Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden sollen. Diese Zeichenschrift ist das, was man unter dem Namen »sematische Notation« in engerem Sinn zu verstehen hat. (Der russische Ausdruck dafür lautet »snamennaja notazija«.) Ihr eignet für die Geschichte des russischen Kirchengesanges ohne Zweifel die allergrosste Bedeutung, nicht nur insofern, weil sie uns schon in

1) Das Nähere darüber bei Rasumowski: »Der Kirchengesang etc«, S. 99—102. Die erste russische Ausgabe des Typikon stammt vom Jahre 1682, die letzte vom Jahre 1877. Siehe Manswetow, »Das Kirchenstatut, seine Zusammenstellung und sein Schicksal in der russischen und griechischen Kirche« (Moskau 1885). Pitschedew, »Die Wissenschaft vom Gottesdienst der rechtgläubigen Kirche« (Moskau, 1890) S. 148—50; Ep. Nesterowski, »Die Liturgik etc« (Kursk, 1895) S. 238—46.

2) Die theoretische Klarstellung der Bedeutung der Kirchentonarten in der russischen gottesdienstlichen Praxis ist in ausführlicher und tiefgründiger Weise in den Werken von J. Arnold versucht worden. In den Rahmen der vorliegenden Arbeit gehört eine derartige Untersuchung nicht mehr hinein. Von Arnolds Arbeiten kommen für die in Rede stehende Frage hauptsächlich folgende in Betracht: »Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt«, (1878, Leipzig, deutsch), »Theorie des altrussischen Kirchen und Volksgesanges«, Lief. I: »Kanonisierung des altrussischen Kirchengesanges« (Moskau, 1886, russisch), »Die Anwendung der altgriechischen und byzantinischen Musiktheorie auf den Snamennij Gesang« (Moskau, ?, russisch). Vergl. auch Wosnessenski: »Über den Kirchengesang der rechtglaubigen griechisch-russischen Kirche« (Kiew, 1887) und Rasumowski, »Theorie und Praxis des russischen gottesdienstlichen Gesanges« (Moskau, 1886) S. 9—15.

3) Die Bezeichnung »snamennij« ist eine Adjektivform, abgeleitet vom Wort Snamja=Zeichen, das, wie leicht ersichtlich, nichts anderes ist, als ein korrumpiertes σῆμα. Der Ausdruck »Rospew« ist unübersetzbar: er bedeutet ungefähr »Singmanier«, »Singweise«, »Anstimmung« und ist ohne nähere Bezeichnung, wie etwa durch das Adjektivum snamennij, bedeutungslos. Im Laufe der Jahrhunderte haben sich im russischen Kirchengesang eine ungeheure Reihe solcher »Rospew's« herausgebildet, auf die später (in Kap. 3) noch zurückzukommen ist.

den ältesten russischen Kirchenhandschriften entgegentritt und infolgedessen als wichtigstes Hilfsmaterial zur Aufdeckung des Ursprunges des russischen Kirchengesanges gelten muss, sondern auch weil sie die einzige Notierungsweise gewesen ist, die sich soweit entwicklungsfähig erwiesen hat, dass sie von Anbeginn des russischen Kirchengesanges bis zum Aufkommen des Liniensystems im Gebrauch bleiben konnte, wobei sie sich auch den Ansprüchen des höchstausgebildeten einstimmigen und sogar mehrstimmigen Kirchengesanges gewachsen gezeigt hat.

Nicht so leicht zu verstehen, wie der Ausdruck »regelrechte Achttonartlichkeit«, ist, was der Verfasser des Stufenbuches mit dem »dreifaltigen Gesange« oder der »dreifaltigen Melodie« (letzteres die eigentlich wortgetreue Übersetzung von »sladkoglassowanje«) gemeint hat. Dieser Ausdruck hat sämtlichen Forschern auf dem Gebiete des russischen Kirchengesanges viel Kopfzerbrechen gemacht, ohne doch bis jetzt ganz einwandfrei gedeutet zu sein. Jeder der russischen Gelehrten, die sich diesem Gebiete zugewandt haben, findet eine andere Erklärung dafür. Als völlig unsinnig muss natürlich die lange Zeit im Schwange gewesene, mit besonderem Nachdruck vom Metropoliten Eugenius[1]) vertretene Ansicht verworfen werden, gemeint sei der *»dreistimmige«* Gesang. Dass die Mehrstimmigkeit nicht vor Anfang des XVII Jahrhunderts in allgemeinen Gebrauch beim russischen Kirchengesange gelangt ist, bedarf jetzt keines besonderen Beweises mehr. Im Jahre 1053 konnte davon um so weniger die Rede sein, als dem russischen Kirchengesange auch niemals eine dem byzantinischen "Ισον entsprechende Singweise bekannt gewesen ist.[2]) Ebenfalls als ganz unzulänglich muss die von Rasumowski vorgebrachte Erklärung gelten, der Chronist habe durch den gewählten Ausdruck die Grenzen der menschlichen Stimme, die sich bei der Ausführung von Kirchengesängen (Knaben-und Männerstimmen in der Oktave) meistens im Umkreis von drei Oktaven bewegt,[3]) andeuten wollen, und gar zu viel Ehre tut derselbe Gelehrte den Verfassern des Stufenbuches an, wenn er ihnen die Absicht unterschiebt, durch den Ausdruck »dreifaltige Melodie« die drei Systeme des Diapason, Diapente und Diatessaron kenntlich zu machen.[4]) Smolenski, der diese Frage ebenfalls berührt, vermeidet es, eine strikte Antwort darauf zu geben, und führt bloss aus, dass mit der »dreifaltigen Melodie« der Kondakarien-Gesang jedenfalls nicht gemeint sein

---

1) Metr. Eugenius, »Historische Auseinandersetzungen« (Petersburg, 1821) S. 10, »Vaterländische Notizen« (Otetschestwennyje Sapiski), Nov. 1820, S. 151.

2) Der »Ison« ist ausser in Byzanz nur noch in Rumänien gebräuchlich gewesen. Siehe darüber bei Smolenski »Über die altrussischen Gesanghandschriften der Bibliothek der Moskauer Synodalschule« (Russ. Mus. Zeit. 1899 № 3—5 und 11—14), auch als Separatabdruck (Petersburg 1899) S. 14.

3) Rasumowski »Der Kirchengesang etc.« S. 102—103.

4) Ibidem.

konnte[1]) Dieser Behauptung fehlt jedoch die zureichende Motivierung. Es ist im Gegenteil höchst wahrscheinlich, dass mit der »dreifaltigen Melodie« gerade der Kondakarien-Gesang gemeint ist, worauf zum ersten Mal Metallow, allerdings nur flüchtig, hingewiesen hat[2]). Diese Deutung erhält schon deshalb den Anschein grösster Wahrscheinlichkeit, weil sich der vom Chronisten gebrauchte Ausdruck ohne Zwang als Bezeichnung der schriftlichen Darstellungsweise der »dreifaltigen« Melodie auffassen lässt und ethymologisch ebensogut als Hinweis auf den »*dreireihigen*« Gesang zu rechtfertigen ist. Nun sind aber die Kondakarien-Handschriften in der Tat dreireihig, das heisst bestehen durchgehend aus einer Zeile Text und zwei Zeilen Notenzeichen. Es wäre völlig unverständlich, warum der Chronist den Kondakariengesang, der zu der von ihm geschilderten Zeit unzweifelhaft in Russland bestanden hat und zur Zeit der Abfassung der Chronik noch nicht vergessen sein konnte, mit Stillschweigen übergangen hätte. Metallow findet, wie wir gleich sehen werden, allerdings eine andere Erklärung dafür. Besteht jedoch die Auffassung der »dreifaltigen Melodie« als Kondakarien-Gesang zu Recht, so hätten wir damit zugleich den Hinweis auf die zweite Unterabteilung des russischen Kirchengesanges, die besonders in den ersten Jahrhunderten der russischen Kirchengeschichte von grosser Wichtigkeit gewesen zu sein scheint. Die Kondakarien-Handschriften mit ihren eigenartigen Notenzeichen bilden eine besondere Gruppe unter den Notenhandschriften der russischen Kirche und sind für die Feststellung des Ursprunges des russischen Kirchengesanges von kaum geringerer Wichtigkeit als die Handschriften der semiatischen Notation. Der Vollständigkeit halber sei noch die sehr originelle Erklärung, die W. Stassow für den »dreifaltigen« Gesang beibringt[3]) hier erwähnt. Er zieht zur Deutung des schwierigen Ausdrucks die Terminologie der lateinischen mittelalterlichen Musiktraktate an und meint, der Chronist habe »aus stilistischen Gründen« einen Ausdruck gebraucht, der ihm selbst unverständlich und in Anwendung auf den russischen Kirchengesang allerdings unsinnig gewesen sei. Der Ausdruck »dreifaltige Melodie« stelle nämlich nichts anderes dar als die Übersetzung eines von mittelalterlichen Musikschriftstellern, z. B. von Felstin[4]), gebrauchten terminus technicus, der auf eine historisch-philosophische, heutigen Tages allerdings ziemlich unverständliche, Klassifizierung der Musik abzielt. Die betreffende Stelle bei Felstin lautet: »Quam musicam *trepartitam* esse Boetius libro primo ostendit, mundanam scilicet, instrumentalem ac humanam.« Diese weitausholende Erklärung für den in Rede stehende Ausdruck

1) Smolenski: »Über die altrussischen Gesangsnotationen«, S. 23—26.

2) Metallow: »Abriss der Geschichte des rechtgläubigen Kirchegesanges in Russland«, S. 64, Anm. 2.

3) W. Stassow: »Notizen über den demestischen und dreifaltigen Gesang« (Nachr. d. kaiserl. Archäol. Gesellsch. Petersburg, 1865, B. V. S. 241—254.)

4) Felstin: »Opusculum musices« (Cracoviae, 1534).

ist zum mindesten etwas gezwungen, von späteren russischen Musikschriftstellern auch weiter nicht in Betracht gezogen worden.

Kaum weniger Schwierigkeiten als die Deutung des Ausdrucks »dreifaltige Melodie«, bietet die Erklärung der letzten vom Chronisten namhaft gemachten Unterabteilungen des russischen Kirchengesanges des »allerschönsten demestischen Gesanges«. Das Vorkommen des demestischen Gesanges in einer so frühen Zeit der russischen Kirchenmusikgeschichte ist nur durch dieses eine einzige Zeugnis des Stufenbuches verbürgt. Vom XVI Jahrhundert an gewann freilich gerade diese Art des Gesanges für die russische Kirchenmusik eine grosse Bedeutung, worauf jedoch erst an anderer Stelle (Kap. 6) ausführlicher zurückzukommen ist. Demestische Notenhandschriften, der dritte Typus der russischen semiotischen Kirchenhandschriften finden sich jedenfalls erst vom Ende des XVI Jahrhunderts an vor. Was es mit dem demestischen Gesange, den das Stufenbuch erwähnt, und der noch dazu der »allerschönste« gewesen sein soll, für eine Bewandnis gehabt hat, ist daher nicht leicht festzustellen. Durchaus nicht unwahrscheinlich wäre die Annahme, die sich bei den russischen Gelehrten allerdings nicht findet, dass der Chronist, dem aus der gottesdienstlichen Praxis seiner Zeit der demestische Gesang bekannt war, die Entstehung dieser Singweise bona fide in dieselbe Zeit zurückverlegt hat, die er auch für die Entstehung der beiden anderen Hauptarten des russischen Kirchengesanges als Ausgangspunkt nahm. Ein derartigen Irrtum des Chronisten wäre insofern verständlich, als der demestische Gesang der späteren Zeit jedenfalls, wie ja schon der Name zeigt, auf griechische Wurzeln zurückzuführen ist. Der Ausdruck »demestischer Gesang« (russisch »demestwennoje penije«) leitet sich zweifelsohne vom griechische δημεστικός resp. δομεστικός her.[1]) Da nun der Chronist den Beginn des »engelgleichen« russischen Kirchengesanges überhaupt in Abhängigkeit vom Erscheinen jener drei legendarischen griechischen Sängern und ihrer Sippe auf russischem Gebiet bringen wollte, so war es nur natürlich, wenn er dabei auch den zu seiner Zeit in hoher Blüte stehenden demestischen Gesang erwähnte. Damit war die Vollständigkeit seinen Berichtes verbürgt und er hatte, wenn man die »dreifaltige Melodie« als Umschreibung des Kondakarien-Gesanges auffasst, mit seiner Notiz das ganze Gebiet des russischen Kirchengesanges umspannt. Eine von dieser, sowie von allen vorhergehenden Erklärungen, seine eigenen nicht ausgeschlossen, abweichende Deutung der in Frage stehenden Ausdrücke giebt Metallow in seinem neuesten Buche[2]). Er umschreibt die Bezeichnung »dreifaltige Melodie« als »Gesang, der sich auf drei Systeme (das russische sostaw=

1) Es ist wieder Smolenski, der diese Etymologie, übrigens völlig grundlos und ohne irgend eine einleuchendere Ableitung an ihre Stelle zu setzen, in Frage stellt. »Über alt-russischen Gesangnotationen«, S. 85.)

2) Metallow, »Der Gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche.« S. 117 ff.

συστημα) gründet« und nimmt an, dass damit die Verbindung dreier Tetrachorde, des dorischen, phrygischen und lydischen, gemeint sei, auf denen sich die »regelrechte Achttonartlichkeit« aufbaut (siehe Kap 3) Dann müsste der »allerschönste demestische Gesang« identisch sein mit dem Kondakariengesange wenn man nicht annehmen will, dass der Chronist diesen überhaupt zu erwähnen unterlassen hat. Entspricht jedoch diese angenommene Identität des Kondakarien Gesanges und des »allerschönsten demestischen Gesanges« den historischen Tatsachen, so hätten wir im demestischen Gesange, dargestellt in den Kondakarien Handschriften durch die doppelte Semantik grosser Hypostasen und kleiner Neumen unter Anwendung byzantinischer Martyrien, die ersten, gewissermassen historisch beglaubigten Spuren eines Einflusses des byzantinischen Kirchengesanges auf den russischen, und zwar jenes byzantinischen Gesanges der von den Historikern des X—XI Jrh als »künstlich, theatralisch, weltlich«, ja als »wenig ehrbares Geheul« gekennzeichnet wird[1]) und der sich im russischen Kirchengesange in der Form jener »Anenaiken«, »Chawuas« und all der gekünstelten Verzierungen konservierte, die noch im XVI—XVII Jahrhundert die Anhänger strenger Formen im russischen Kirchengesange so sehr entsetzten

Wie dem auch sei, jedenfalls haben wir, so oder so, im Zeugnis des Stufenbuches den Hinweis auf die drei wichtigsten Abarten des russischen Kirchengesanges den Snamennij Rospjew, den Kondakarien-Gesang und den demestischen Gesang. Nun entsteht die Frage, inwieweit die diesen Gesangsarten entsprechenden Notationen sichere Anhaltspunkte für die Bestimmung des Ursprunges des russischen Kirchengesanges bieten. Die demestischen Handschriften kommen für diese Frage nicht in Betracht, da sie einer viel späteren Zeit angehören, die ersten Handschriften mit eigentlich demestischen Zeichen treten uns erst gegen Ende des XVI Jahrhunderts entgegen Es bleiben also die Handschriften des Snamennij Rospjew, kürzer die »Krjuki-Handschriften« und die Kondakarienhandschriften übrig Die Kondakarien-Handschriften weisen, besonders in den grossen Hypostasen, eine so unzweifelhafte Ähnlichkeit mit der frühmittelgriechischen Semantik auf, dass ihre Inspirierung seitens des byzantinischen Kirchengesanges ausser Frage steht. Auch handelt es sich beim Kondakarien-Gesange jedenfalls um eine in Russland vorübergehende Erscheinung, von der im XIV. Jahrhundert schon keine Spur mehr übrig geblieben war, und die Feststellung seines Ursprunges ist für die Frage nach der Entstehung des russischen Kirchengesanges infolgedessen nur von nebensächlicher Bedeutung Für diese Frage kommen vorzugweise, wenn nicht ausschliesslich, die Handschriften mit Zeichen der sematischen Notation in engerem Sinn d h die Krjuki-Handschriften des Snamennij Rospjew in Betracht

1) Metallow, ibidem, S. 19 nennt als Quellen, ohne genaue Angabe, die Historiker Skilitza und Zonara.

Die ältesten dieser Krjuki-Handschriften sind, nach dem Zeugnis gelehrter Philologen (Sresnewski, Wolkow u. andr.) ins XII., frühestens in die letzten Jahrzehnte des XI. Jahrhunderts zu setzen. Aus dem ersten Jahrhundert der russischen Kirchengeschichte ist demnach kein einziges Schriftdenkmal erhalten, aus dem man Nachrichten über den, die ersten christlichen Gottesdienste in Russland begleitenden Gesang schöpfen könnte. Unter den slavonischen Kirchenhandschriften des X. und XI. Jahrhunderts, die sich in Russland erhalten haben, befindet sich keine einzige, die mit Notenzeichen versehen wäre, obwohl es unter ihnen eine ganze Reihe von Gesangbüchern, Minäen, Triodien, Stichararien, Hirmologen u. a. giebt [1]). Dieses vollständige Fehlen von Notenhandschriften aus der ersten Zeit des russischen Kirchengesanges zwingt zur Annahme, dass der Gesang in der russischen Kirche anfänglich auswendig und nach Gehör ausgeführt worden ist, wenn man nicht voraussetzen will, dass die verheerende Invasion der Mongolen und die häufigen Feuersbrünste, die das Land zur damaligen Zeit heimsuchten, alle etwa vorhanden gewesenen Notenhandschriften vernichtet haben [2]), wobei allerdings auffallend wäre, dass Gesangshandschriften ohne Notenzeichen sich dennoch in verhältnismässig so grosser Anzahl erhalten haben. Diese Handschriften sind zum grossen Teil Kopien der ursprünglichen altslavonischen (mazedonischen) Originale, worin man einen neuen Beweis für die starke Beeinflussung des altrussischen Kirchengesanges seitens der Südslaven zu erblicken berechtigt ist [3]). Hauptsächlich ging diese Beeinflussung natürlich von Bulgarien aus. Rjashski behauptet noch, leider ohne seine Quellen anzugeben, dass auch die ältesten russischen Notenzeichen der sematischen Notation dieselben seien, wie die in bulgarischen Handschriften verwandten [4]). Diese Behauptung erweist sich jedoch als irrig. In der Tat weisen die Zeichen der russischen sematischen Notation, wie sie uns in den ältesten Notenhandschriften des XII. Jahrhunderts entgegentreten, weder mit der bulgarischen, noch mit der ser-

1) Über die ältesten russischen Kirchenhandschriften siehe bei Sobolewski »Vorlesungen über die Geschichte der russischen Sprache« (Petersb., 2. Aufl. 1891) S. 11—15, auch bei Sresnewski »Denkmäler der russischen Schrift und Sprache« (Petersburg, 2. Aufl. 1882). Metallow, l. c. S. 18—30 giebt eine vollständige Übersicht der erhaltenen Gesangbücher (ungefähr 30 an der Zahl) ohne Notenzeichen.

2) Im Jahre 1124 wurde fast ganz Kiew, das doch jedenfalls die Hauptpflanzstätte kirchlicher Kultur des damaligen Russland war, durch eine Feuersbrunst vernichtet, wobei gegen 600 Kirchen eingeäschert wurden; dasselbe Schicksal erreichte in Nowgorod im Jahre 1134 10 Kirchen, in Wladimir 1185 32 Kirchen usw. Siehe Metallow, l. c. S. 31.

3) Das älteste Schriftdenkmal des russischen Kirchengesanges, die der Sophienbibliothek zu Nowgorod gehörige Mai-Minea des XI. Jahr. ist, laut Untersuchung A. Wostokows von einem bulgarischen Exemplar abgeschrieben. Vrgl. »Gelehrte Notizen (Utschonyje Sapiski) der 2. Abt. d. Akad. d. Wissensch., B. 2, Lief. 2, S. 126. Dieselbe Ansicht vertritt Makarius, l. c., B. I. S. 70.

4) Rjashski, »Der Ursprung des russischen Kirchengesanges« (Rechtgläubige Revue [Prawoslawnoje Obosrenje] 1866, September) S. 62.

lischen, noch, was von nicht geringer Wichtigkeit ist, mit der byzantinischen Semantik der damaligen und der vorhergehenden Zeit irgend eine wirklich wesentliche Ähnlichkeit auf, wovon man sich durch Vergleichung der Reproduktionen bei **Gerbert**[1]), **Fleicher**[2]), **Smolenski**[3]), **Metallow**[4]) **Porphyrius**[5]), **Thibaut**[6]) leicht überzeugen kann. So stande die russische Semantik des Snamennij Rospew tatsachlich völlig isoliert da, wenn es nicht gerade den Forschungen der neuesten Zeit doch gelungen wäre, einen genetischen Zusammenhang zwischen den Zeichen der altesten russischen Notenhandschriften und der in einigen anderen nichtrussischen Handschriften überlieferten Semantik herzustellen. Dieser Zusammenhang weist allerdings weder direct nach Bulgarien, noch nach Byzanz, sondern, aller Wahrscheinlichkeit nach, nach den Landern des griechischen Orients hin.

Während die Semantik der altesten russischen Kirchenhandschriften mit den byzantinischen Notenzeichen des XII., XIII. Jahrhunderts und der Zeit Kukuzeles nur eine sehr geringe Ähnlichkeit aufweist, die mehr im allgemeinen Bilde als in Einzelheiten besteht, ist sie fast genau dieselbe wie die Semantik einiger Handschriften, deren griechisch-syrischer Ursprung zum mindesten sehr wahrscheinlich ist. Es sind das ein vom Jahre 999 datiertes Sticherarion des Sinai-Klosters, ein von **Porphyrius** entdecktes Hirmologion (XI. Jh.) des Esphigmenischen Klosters auf dem Berge Athos mit Notenzeichen, die von den gewöhnlichen byzantinischen völlig verschieden sind[7]), jedoch die grösste Ähnlichkeit mit denen aufweisen, die ca. hundert Jahre später in den altesten russischen Notenhandschriften auftauchen, die vom Gelehrten Th. **Uspenski** in Bulgarien aufgefundene Triode des X—XI. Jahrhunderts[8]); endlich die griechische Wiener Handschrift des XI. Jahrhunderts[9]). Mit absoluter Sicherheit ist der griechisch-syrische Ursprung dieser Handschriften ja allerdings nicht festgestellt. Doch gewinnt diese Annahme

---

1) De cantu et musica sacra, II., Taf. 8.

2) Neumenstudien III.

3) »Über die altrussischen Gesangsnotationen«. Fig. 1, 2, 3.

4) »Der Gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche«. Beilagen, Taf. 2—9.

5) »Erste Reise in die Klöster des Berges Athos«, B. II. Abt. I., S. 383.

6) »Mitteilungen des Russischen Archäologischen Instituts in Konstantinopel. 1898. Taf. 2.

7) Einige Seiten des Esphigmenischen Hirmologion sind von P. I. **Sewastjanow** photographiert. Die einzigen Abzüge befinden sich in der Öffentl. Bibl. zu St. Petersburg, in der Handschriftensammlung sub № 33. Eine kleine Reproduktion bringt **Rasumowski** »Kirchengesang in Russland«, S. 156, vier Seiten in sehr guter Reproduktion **Metallow**, l. c., Taf. 3, 4, 5, 6.

8) Reproduziert bei **Metallow**, l. c., Taf. 7., auch bei Thibaut, »Nachrichten des Russ. Archäol. Inst. in Konstantinopel. III. 1898, Taf. II.

9) Siehe Gerbert, l. c., B. I. Taf. VI., **Metallow** »Abriss der Geschichte des rechtgläubigen Kirchengesanges in Russland«, Taf. II.

die grösste Wahrscheinlichkeit, wenn man in Betracht zieht, dass diese Handschriften, die ihrer Entstehung nach dem X—XI Jahrhundert angehören, eine Semeiographie aufweisen, die sowohl von der rein byzantinischen, als auch von der von Byzanz aus nach Russland übermittelten Kondakarien-Semantik, endlich auch von der eigentlich slavisch-russischen sematischen Notation der vormongolischen Periode abweicht, während sie doch mit allen diesen Notationen zugleich eine geringere oder grössere Ähnlichkeit aufweist, die weitaus grösste allerdings mit der letztgenannten Semantik slavisch-russischen Charakters[1]) Wenn man diese Tatsache anerkennt, so ergiebt sich daraus das wichtige Postulat, dass eben all diesen semeiographischen Systemen nicht nur die alt griechisch-syrische Cheironomie, sondern auch eine ursprünglich daraus entwickelte ebenfalls griechisch-syrische Semeiographie zu Grunde gelegen haben muss, wodurch allerdings die von Fétis aufgestellte Behauptung »Ainsi que les Syriens les Coptes n'ont pas de notation pour leur chants«[2]) hinfällig würde Andrerseits gewinnt die von Fleischer[3]) ins Reich der Phantasie verwiesene Annahme Fétis', dass die Zeichen der ältesten semeiographischen Systeme nichts anderes seien, als ein Niederschlag der altägyptischen demotischen Schriftzeichen[4]) dank der Beleuchtung dieser Frage durch die russischen Gelehrten Porphyrius[5]), Wosnessenski[6]), Metallow[7]) wieder einige Wahrscheinlichkeit, wenn sie auch keineswegs ausschliessliche Geltung beanspruchen kann Es kann hier nicht der Ort sein, dieser Frage näher zu treten, ebenso muss darauf verzichtet werden, die eigentliche Grundfrage der Geschichte der semeiographischen Systeme hinsichtlich ihrer Ableitung von der Cheironomie, beziehungsweise von den prosodischen Zeichen des IV—VII Jahrhunderts, eingehender zu behandeln Seitens russischer Gelehrter ist diese Frage besonders von Metallow mit grosser Ausführlichkeit untersucht worden[8]), wobei das Resultat seiner Untersuchung in We-

---

1) Siehe die dieser Arbeit beigegebene Tafel mit der Reproduktion einer Seite aus dem Hirmologion des XII. Jrh. der Bibl d Mosk Synod Typogr (№ 179) Vrgl auch Metallow »Gottesd Ges. d russ. Kirche«, Taf 8 und 9, desselben Autors »Abriss der Geschichte etc« Taf VII, VIII Smolenski »Kurze Beschreibung des Hirmologion (XII—XIII Jrh, des Wosnessenski—Klosters (genannt Neu-Jerusalem) mit Abbildungen« (Kasan).

2) Fétis »Histoire generale de la musique«, t VI S 100

3) Fleischer »Neumenstudien« III S. 14

4) Fétis, l c., B I S 295 ff

5) Porphyrius »Erste Reise etc.« B II Abt. 2 S 89, Beilage; »Zweite Reise etc.«, S. 309

6) Wosnessenski »Über den Gesang in den rechtgläubigen Kirchen des griechischen Orients« (Kostroma, 1890) S. 62.

7) Metallow »Der Gottesd Gesang etc«, S 101—102.

8) In dem schon mehrfach zitierten kapitalen Werk »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche, die vormongolische Periode«, Moskau, 1906, dessen erster Teil, der

sentlichen übereinstimmt mit dem von **Fleischer** in den »Neumenstudien« gewonnenen Ergebnis, dem **Metallow** allerdings noch einige überaus wichtige Daten hinzufügt. Wenn man dieses Ergebnis der Metallowschen Untersuchungen über Ursprung und Entwicklung der semeiographischen Systeme, als deren Endglieder auf der einen Seite sich die in Russland zur Verwendung gelangten Notationen der Kondakarien und die sematische Notation in engerem Sinn darstellen, in kurzen Zügen darlegen will, so ergiebt sich etwa folgendes Bild: das um das VII. Jahrhundert hauptsächlich in den griechisch-syrischen Gebieten aus den prosodischen Zeichen entstandene cheironomische System fand, dank der hervorragenden Bedeutung, die gerade diese Gebiete unter den christlichen Ländern des Orients hatten, schnelle Verbreitung auch in den übrigen Zentren des Christentums. Im Verlaufe von ungefähr drei Jahrhunderten entstanden auf dem Boden dieses ursprünglich griechisch-syrischen cheironomischen Systems verschiedene lokale Abzweigungen der Cheironomie, so in den lateinischen Ländern, in Byzanz, in den griechisch-arabisch-syrischen Gebieten usw., die, in steter Abhängigkeit von ihrer Urquelle, dem alten griechisch-syrischen Cheironomischen System, sich doch selbständig entwickelten, neue Formen und Kombinationen der ursprünglichen Grundelemente herausarbeiteten und sich auch gegenseitig beeinflussten und ergänzten, wie das bei den häufigen Relationen der alten christlichen Kulturzentren untereinander nicht anders möglich war. Um das IX. Jahrhundert bilden sich unter dem Einfluss des griechisch-syrischen und byzantinischen cheironomischen Systems und unter Vermittlung des Athos, jenes internationalen Sammelpunktes christlicher Kommunikation, eine byzantinisch-athontische (Kondakarien) Cheironomie und eine griechisch-syrisch-athontische oder slavische Cheironomie aus, die dann beim Eindringen in die Gebiete des christlichen Russland spezifisch russische Züge annahmen. Im X. und in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts gewannen diese zwei cheironomischen Systeme in den slavisch-russischen Ländern endgiltig festen Boden und erhielten ganz bestimmte Formen als System einer byzantinisch-kondakarischen Cheironomie und als System einer slavisch-russischen Cheironomie. Hiermit wäre die von **Metallow** vorausgesetzte Geschichte des Ursprunges und der Entwicklung der cheironomischen Systeme aus ihrer griechisch-syrischen Urquelle im Wesentlichen erschöpft, und es beginnt die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der semeiographischen Systeme. Um das X. Jahrhundert entstehen in den von einander entfernten Zentren der christlichen Welt fast gleichzeitig drei verschiedenen Systeme der Semeiographie, nämlich das griechisch-syrische, das byzantinische und das lateinische, von denen ein jedes sich naturgemäss auf das ihm entsprechende cheironomische System gründet. Die

für die in Rede stehende Frage hauptsächlich in Betracht kommt, auch in der Monatsschrift »Glaube und Kirche«, Moskau, 1906, B. 1—5 erschienen ist.

Verwandschaft der cheironomischen Systeme und ihre Abhängigkeit von einer gemeinsamen Urquelle verleiht auch diesen semeiographischen Systemen eine gewisse Ähnlichkeit untereinander, doch zeigen sie von vorneherein dank der jeweilig selbständigen Entwicklung der betreffenden cheironomischen Systeme zugleich höchst verschiedene Wesenseigentümlichkeiten. Um dieselbe Zeit, d. h. im X. Jahrhundert, entstehen erst, wie gesagt, aus griechisch-syrischen und zum Teil byzantinischen Elementen eine besondere athonisch-slavische Cheironomie, aus der sich dann gegen Ende des X. Jahrhunderts die slavisch-russische Cheironomie entwickelte, und um dieselbe Zeit bildete sich auch unter vorzugsweiser Beeinflussung seitens der byzantinischen und in geringerem Grade seitens der griechisch-syrischen Cheironomie, wiederum unter Vermittlung der Klöster des Berges Athos, ein eigenartiges kondakarisches cheironomisches System heran. Während es also im Orient und im Abendlande schon verschiedene semeiographische Systeme—das griechisch-syrische, das byzantinische und das lateinische—gab, erblühte in den slavischen Ländern erst die Cheironomie auf den Wurzeln der griechisch-syrischen und byzantinischen cheironomischen Systeme. Erst im XI. Jahrhundert bildet sich auch in Russland die Semeiographie heran und zwar einerseits auf Grund der slavisch-russischen resp. byzantinisch-kondakarischen Cheironomie, andererseits auf Grund der, den damaligen griechischen Sängern in Russland schon bekannten griechisch-syrischen und byzantinischen semeiographischen Systeme. Zieht man die Mitwirkung der griechischen und slavischen Sänger beim Zustandekommen der russischen Semeiographie in Betracht, so stellen sich die beiden in Russland entstandenen semeiographischen Systeme ihrem Ursprung nach folgendermassen dar: das eine, in den Kondakarien verwandte System als griechisch-russisches, das andere System, das heisst die sematische Notation in engerem Sinn als slavisch-russisches. Dies der Gedankengang Metallows, dem man, ungeachtet seiner zum Teil hypotetischen Grundlagen, eine lückenlose Abgeschlossenheit nicht absprechen kann.

Hinsichtlich des Zustandekommens der russischen sematischen Notationen und, wenn man Metallow Recht geben will, ihrer Vorläufer, der cheironomischen Systeme, war das verbindende Glied zwischen dem griechisch-syrischen Orient und Kiew einerseits und zwischen Byzanz und Kiew andrerseits—der Berg Athos mit seinen Klöstern. »Der Berg Athos, meint Nikolajewski—war das Hauptzentrum des Mönchswesens im Orient und wurde, da er auf der Grenze zweier Welten, der griechischen und der slavischen stand, zum hauptsächlichen Vermittler christlicher Kultur in den slavischen Ländern. Im XI. Jahrhundert gab es dort zwei slavische Klöster, von denen das eine (Ksilurga) von *russischen* Mönchen überfüllt war.[1]) Die hervorragende

1) Nikolajewski: »Das Kiewopetschora-kloster im alten Russland« (Christianskoje Tschtenie, 1876, März April), S. 305

Bedeutung die dem Athos speziell für die Geschichte des russischen Kirchengesanges zukommt, ist schon von Rasumowski erkannt worden. Auch er verlegte die Entstehung des Snamennij Rospjew und seiner Semantik nach den Klöstern des Athos, wozu ihn ausser der von ihm zuerst bemerkten Ähnlichkeit der Notenzeichen des Esphigmenischen Hirmologion mit den Zeichen der russischen Sematischen Notation auch noch der Umstand veranlasste, dass sich in den ersten russischen Notenhandschriften die Gesänge zu Ehren des hlg. Panteleimon durch besondere Prächtigkeit auszeichnen, wobei es erwiesen ist, dass dieser Heilige ganz besonders auf dem Berge Athos und sonst nirgends in Russland verehrt wurde[1]) Weiter zurück verfolgt Rasumowski die Geschichte des russischen Kirchengesanges und seiner Semantik allerdings nicht, was übrigens bei den geringen ihm zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln auch kaum möglich gewesen wäre. Erst Metallow war es vorbehalten, dank den Fortschritten, die die einschlägigen Wissenschaften seither gemacht haben, aufzuzeigen, wo eigentlich der Ursprung der russischen sematischen Notation zu suchen sei. Er macht zuerst aufmerksam auf die Ähnlichkeit der russischen sematischen Notation mit den Zeichen jener erwähnten Handschriften, deren griechisch-syrischer Ursprung sehr wahrscheinlich ist, und zu denen auch das Esphigmenische Hirmologion des Athos-Klosters zu rechnen ist, ebenso weist er hin auf die Ähnlichkeit der russischen Semantik mit den psalmodischen Zeichen des syrischen Codex Ephremi (VII. Jrh.) und mit den prosodischen Zeichen, die hauptsächlich in Egypten und Syrien herausgearbeitet worden sind, eine Ähnlichkeit die weit auffallender ist, als die zwischen der russischen und byzantinischen Semeiographie herschende, endlich bemerkt er noch die überraschende Übereinstimmung einzelner Zeichen der russischen Semantik mit den demotischen Schriftzeichen des alten Egypten und den arabischen Notenzeichen, die dem arabischen Alphabet entnommen sind.[2]) Hieran knüpft sich noch die Beobachtung, dass die theoretische Grundlage der russischen Kirchenmusik weit mehr Ähnlichkeit mit dem arabischen Musiksystem, als mit den byzantinischen Kirchentonarten aufweist[3]), eine Behauptung die nicht ganz einwandfrei ist, deren nähere Untersuchung jedoch nicht mehr in den Rahmen der vorliegenden Arbeit gehört.

Der Hauptkommunikationsweg zwischen den Ländern des griechischen Orients und dem christlichen Russland führte, wie gesagt, über den Berg Athos. Diese Tatsache veranlasst Metallow endlich zu dem überraschen-

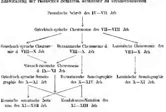
1) Rasumowski: »Die linienlosen Notenhandschriften etc.« S. 72 ff. »Kirchengesang in Russland«, S. 156.

2) Diese Beobachtung spricht Metallow (l. c. S. 124) auf Grund der von Fétis (»Histoire Générale« B. I. S. 201, 208—209. B. II. S. 168, 171, 172 ff.) mitgeteilten Proben aus, deren Zuverlässigkeit von Fleischer (»Neumenstudien« III. S. 14) allerdings in Abrede gestellt wird.

3) Metallow l. c., S. 100.

den Schluss, dass jene drei legendarischen griechischen Sänger, von denen das Stufenbuch berichtet, ihren Weg nach Russland nicht direkt von Konstantinopel aus, sondern aus einem der Klöster des Berges Athos gefunden haben. Die Fülle indirekten Beweismateriales, das der Verfasser zur Bekräftigung dieser Behauptung heranzieht, lässt diesen Gedanken allerdings höchst plausibel erscheinen.

Um die Stellung der russischen sematischen Notationen inmitten aller übrigen semeiographischen Systeme klarzulegen, bringt **Metallow** die vorausgesetzte Genealogie der musikalischen Zeichenschriften in schematischer Darstellungsweise. Die von ihm konstruierte Tafel[1]) sei auch hier mitgeteilt, um das oben im Umrisse gezeichnete Bild der anfänglichen geschichtlichen Entwicklung der russischen Semantik deutlicher zu veranschaulichen.



Das Gesamtresultat der Untersuchungen über den Ursprung des russischen Kirchengesanges und seiner Semantik lässt sich, zusammenfassend, in folgenden zwei Thesen Ausdruck bringen:

1) Der russische Kirchengesang, wie er sich uns hauptsächlich im Snamennij Rospjew darstellt, ist von den Südslaven unter merklichen Einflüssen, die vom Athos, von Byzanz und vom griechischen Orient (Syrien) ausgingen, übernommen worden.

2) Als feststehend gelten kann der griechisch-syrische Charakter der sematischen Notation im engeren Sinn und der byzantinische Charakter der Kondakarien-Schrift.

1) **Metallow**, l. c., S. 98.

Welche von beiden Gesangsarten die ältere ist, der Snamennij Rospjew oder der Kondakarien-Gesang, lässt sich mit völliger Sicherheit nicht feststellen. Ihre Entstehung hat sich wohl, wie ja auch aus dem Vorstehenden ersichtlich, annähernd gleichzeitig vollzogen.

Im Nachstehenden soll vorerst die Notierungsweise der Kondakarien-Handschriften behandelt werden, darauf der Snamennij Rospjew und die ihm entsprechende sematische Notation in engerem Sinne, endlich der demestische Gesang und die für ihn verwandte Tonschrift, sowie die übrigen Abarten der sematischen Notation und einige andere weniger bedeutungsvolle Tonschriften, die zum Teil schon einen Übergang zu dem gegen Ende des XVII. Jahrhunderts in Russland eindringenden Liniensystem darstellen.

2. Kapitel.

Von dem Augenblicke an, als die russische Kirchenmusikgeschichte als Wissenschaft ins Leben trat, ist der Kondakarien-Gesang[1]) ihr Schmerzenskind gewesen, und das ist er auch bis zum heutigen Tage geblieben, obwohl dank den neuesten Forschungen, besonders dank dem energischen und ausserordentlich gründlichen Vorgehen **Metallows**, doch schon einiges wenige, wenn auch nur spärliche Licht in dieser mysteriöse Gebiet des russischen Kirchengesanges hineingedrungen ist. Dass die Kondakarien-Handschriften von vorneherein die Aufmerksamkeit der russischen Gelehrten in hohem Grade fesseln mussten, ist selbstverständlich. Diese Handschriften zeigen ein so originelles, von allen übrigen russischen Krjukihandschriften so völlig verschiedenes Aussehn, dass sie wohl berechtigt sind, ein ganz besonderes Interesse seitens der Forscher, die sich diesem Gebiete zuwenden, zu beanspruchen. **Rjashski**, **Undolski**, sogar **Rasamowski** mussten, trotz redlichen Bemühens, von dem Versuch abstehen, irgend eine glaubhafte Erklärung des Kondakarien-Gesanges, sowohl nach der historischen als auch nach der technischen Seite hin, vorzubringen. Alles, was sich über diese Frage in ihren Werken findet, reicht nicht über den Rahmen mehr oder minder fragwürdiger Hypothesen hinaus, deren Irrtümlichkeit jetzt schon zum grossen Teil mit Sicherheit nachgewiesen werden kann. **Smolenski**, der sich dem Studium einiger Kondakarien-Handschriften mit grosser Ausdauer unterzogen hat, lehnt vorsichtigerweise eine bindende prinzipielle Äusserung über den Charakter des Kondakarien-Gesanges ab und beschränkt sich auf einige, Einzelheiten betreffende, allerdings sehr wertvolle Feststellungen, denen er hinzufügt, dass der Inhalt der Kondakarien-Handschriften nichtsdestoweniger »ein völliges Rätsel sei, das schwerlich bald gelöst werden wird.«[2]) Erst **Metallow** tritt in seinem »Gottesdienstlichen Gesang der russischen Kirche« der ganzen Frage energisch näher und wagt auf Grund einiger unab-

---

1) Kondakion—Kontakion, nach **Du Cange** (»Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis«, Vratislaviae bei Köbner, 1891), »brevis hymnus, sic dictus a voce κοντός, parvus, eo quod paucis lathles alicujus Sancti vel festi complectatur. Presbyteri Graeci vocant tenuem membranam rotundo ligno, quasi jaculi fragmento (κοντῷ) circumvolui ad antiquum solitam.

2) **Smolenski**, l. c., S. 27

weislicher wissenschaftlicher Daten einige Aufstellungen allgemeiner Natur. Allerdings bleibt auch er noch weit entfernt von einer wirklichen Entzifferung der in den Kondakarien-Handschriften verwandten Semantik, ohne jedoch, wie Smolenski, ein derartiges Unternehmen resigniert ins Reich der Unmöglichkeit zu verweisen.

Die Zahl der Kondakarien-Handschriften ist nicht gross. Es haben sich nur fünf dieser interessanten Schriftdenkmäler bis auf unsere Zeit erhalten. Diese fünf Handschriften sind folgende: der sogenannte Ustaw (Typikon) der Bibliothek der Moskauer Synodal-Typographie (№ 142, 4°, unvollständig, 126 Bl.), das sogenannte »Blagoweschtschenski«-Kondakarion der Öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg (№ 32, 130 Bl., das besterhaltene Exemplar), das Kondakarion der Bibliothek des Troize-Sergiewo Klosters bei Moskau (№ 23, 4°, 115 Bl.), das »Uspenski«-Kondakarion der Moskauer Synodal-(früheren Patriarchen-) Bibliothek (№ 9, 4°, 204 Bl.) und das Kondakarion derselben Bibliothek (№ 777, 2° 112 Bl.). Alle diese Handschriften gehören, wie, abgesehen von den Notenzeichen, die Untersuchung der Texte vom philologischen Standpunkte aus erweist, in die Zeit vom Ende des XI. bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. Die älteste von ihnen ist der Ustaw der Moskauer Synodal-Typographie, in dem wir unzweifelhaft überhaupt die älteste aller erhaltenen russischen Notenhandschriften zu erblicken berechtigt sind.[1]) Dieser Ustaw ist die einzige mit Notenzeichen versehene russische Kirchenhandschrift, die unbedingt dem XI. Jahrhundert angehört. Manswetow meint sogar,[2]) dass diese Handschrift nicht jüngeren Datums sei, als ein anderer Ustaw der Synodal-Bibliothek zu Moskau (№ 330—380, ohne Notenzeichen), der für eine der ältesten russischen Handschriften überhaupt gilt. Doch ist diese Meinung irrig, wie schon von Erzbischof Sergius[3]) und neuerdings von Metallow[4]) überzeugend nachgewiesen worden ist. Zwischen den beiden Ustaws liegt wenigstens ein Zeitraum von 50—75 Jahren. Diese Feststellung ist insofern von Wichtigkeit, als in dem Ustaw № 330—380 ausschliesslich die Rede ist vom Gesang »nach der Cheironomie«, und der Semeiographie mit keinem Worte Erwähnung geschieht, abgesehen davon, dass die Handschrift selbst keine Notenzeichen aufweist. Der Kondakarien-Ustaw dagegen erwähnt der Cheironomie schon mit keinem Worte mehr und bringt dagegen 42 von

1) Als älteste russische Notenhandschriften galten bisher das »Blagoweschtschenski«-Kondakarion, die Minäen (XI—XII. Jrh.) der Öffentl. Bibl. zu St. Petersburg und die Triodie der Nowgoroder Sophienbibliothek (XI—XII. Jrh., jetzt ebenfalls in der Öffentl. Bibl. zu Petersburg), eine Meinung deren Irrtümlichkeit Metallow (l. c. S. 171—177) schlagend nachweist.

2) Manswetow: »Das kirchenstatut« (Moskau, 1885) S. 380.

3) Erzb. Sergius: »Vollständiges Kalendarium des Orients« (»Polnyi Messazesslow Wostoka«), I. Jrg. 2. Aufl. S. 156.

4) Metallow, l. c., S. 164.

133 Kondakien in semeiographischen Darstellung. Dieser Umstand verbürgt mit grösster Sicherheit die Tatsache, dass die »Cheironomie« als unmittelbare Vorläuferin des sematischen Gesanges zu gelten hat und beweist ferner, dass sich der Übergang von der Cheironomie zur Semeiographie in Russland um die Mitte des XI. Jahrhunderts vollzogen hat. Von den übrigen Kondakarien-Handschriften ist das »Blagoweschtschenski-Kondakarion« in den Anfang des XII. Jahrhunderst, das Kondakarion des Troize-Sergiewo-Klosters in die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts zu setzen, während die beiden Kondakarien der Moskauer Synodal-Bibliothek dem Anfang des XIII. Jahrhunderts angehören. Von den fünf Kondakarien-Handschriften kommen für das Studium hauptsächlich der Ustaw der Moskauer Synodal-Typographie und das Blagoweschtschenski-Kondakarion in Betracht, nicht nur weil es die besterhaltenen Exemplare sind, sondern weil sie, wie gesagt, unzweifelhaft zu den ältesten Notenhandschriften Russlands überhaupt gehören und demnach einer Zeit angehören, in der der Kondakarien-Gesang recht eigentlich in Blüte stand. Die beiden Kondakarien der Moskauer Synodal-Bibliothek weisen schon keineswegs mehr die überaus sorgfältige Schrift auf, wie sie sich in den ältesten Kondakarien findet, was ohne Zweifel darauf hinweist, dass der Kondakarien-Gesang schon zu Anfang des XIII. Jahrhunderts, das heisst nach kaum anderthalbhundertjährigem Bestehen, in Verfall und bald darauf ganz in Vergessenheit geriet. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts ist schon jede Spur des Kondakarien-Gesanges verlöscht. Trotz der geringen Zahl der erhaltenen Kondakarien-Handschriften und trotz des geringen Zeitraumes, innerhalb dessen diese Gesangsart in Russland geblüht hat, muss man doch annehmen, dass der Kondakarien-Gesang wenigstens während dieser kurzen Zeit eine nicht geringe Bedeutung im russischen Kirchengesange gehabt hat. Zu dieser Annahme veranlasst erstens der Umstand, dass die Schrift in den ältesten Kondakarien-Handschriften von einer geradezu ausserordentlichen Sorgfalt, ja von einer fast künstlerischen Vollendung ist, gleichzeitig aber eine so grosse Sicherheit der Pinselführung zeigt, wie sie nur durch vielfache Übung erreicht werden kann. Ferner liegen die Entstehungsorte der Handschriften, wie die philologische Untersuchung ihrer Texte erwiesen hat, weit verstreut von einander, vorzugsweise allerdings in den nördlichen Gebieten des Reiches. Folglich kann der Kondakarien-Gesang weder eine lokale noch überhaupt eine Ausnahmeerscheinung gewesen sein, und ist während der Zeit seines Bestehens wahrscheinlich in den Kirchen des ganzen Landes gebräuchlich gewesen.

Was den Ursprung des Kondakarien-Gesanges und seiner Semantik anbetrifft, so ist er, wie schon im Vorhergehenden erwähnt, wahrscheinlich in den Klöstern des Berges Athos zu suchen. Obwohl der Text des Ustaws der Moskauer Synodal-Typographie nachweislich nach dem griechischen Original-Typikon übersetzt ist, so können doch die dazugehörigen Neumen unmöglich aus dem griechischen Original-Exemplar, das dem slavonischen Übersetzer vorge-

legen hat, abgeschrieben sein, denn in Byzanz ist die in den Kondakarien verwandte Semantik nie gebräuchlich gewesen, wenigstens hat sich keine einzige byzantinische Handschrift mit den Zeichen der Kondakarien-Notation erhalten. Auch hatte Byzanz ja um die Zeit eine eigene minutiös ausgebildete Semantik. In Russland selbst konnen die Zeichen auch nicht erfunden sein, da die Gesänge der Kondakarien dort ja erst durch eben denselben Ustaw überhaupt bekannt wurden. Wo also kann die Kondakarien-Zeichenschrift ihren Ursprung gehabt haben? »Hier ist nur eine einzige und höchst wahrscheinliche Voraussetzung möglich, nämlich die, dass die Kondakarien-Notation auf dem Athos ausgearbeitet worden ist, und zwar von Sängern, die dort von überall her zusammentrafen, vorzugsweise aus Byzanz, Syrien, Armenien, Egypten, sowie zum Teil aus den lateinischen und slavischen Ländern. Ausgearbeitet wurde diese Notation jedenfalls auf der Basis der byzantinischen Semeiographie, doch unter starker Beeinflussung seitens des Orients, besonders Syriens. Die Kondakarien-Notation, die sehr viele Elemente der byzantinischen Semeiographie enthält, weist doch auch nicht wenige Elemente der griechisch-syrischen und armenischen Semantik auf, sowie einige Überbleibsel der alt-egyptischen demotischen Schrift. Sie stellt somit eine Verschmelzung verschiedener Schriftcharaktere dar, unter denen die byzantinischen an erster Stelle stehen, eine Verschmelzung, die nur in solch einem zentralen Sammelpunkte von Sängern und frommen Wallfahrern aller Nationalitäten möglich war, wie ihn der Athos zu jener Zeit darstellte. Daher kommt diese Notierungsweise auch in ganz Europa nirgends vor, ausser in Russland, das zum Athos, sowohl im Anfangsstadium seiner christlichen Kultur, als auch in späterer Zeit, in ein ganz besonders nahes geistig verwandtschaftliches Verhältnis trat.«[1])

Der ausserordentlich starke Einfluss, den der byzantinische Kirchengesang auf die Bildung des Kondakarien-Gesanges gehabt haben muss, wird durch folgende Tatsachen unwiderleglich bewiesen: erstens sind in der Reihenfolge der einzelnen Gesänge deutliche Spuren der byzantinischen ασματική ακολουθία bemerkbar,[2]) ferner begegnet man in den Kondakarien-Handschriften auf Schritt und Tritt griechischen Textworten, ja ganzen Sätzen in griechischer Sprache, die mit slavonischen Buchstaben aufgeschrieben sind: τῇ οἰκουμενῃ, ὁ Θεὸς μου, Δόξα σοι ὁ Θεός, καὶ ἁγίῳ τῷ πνεύματι, ἐπὶ σοι κύριε ἤλπισα,[3]) wobei sich genau dieselben Formeln auch in byzantinischen Gesängen vorfinden.[4]) Überaus charakteristisch ist ferner die Verwendung

1) Metallow l. c., S. 185.

2) Siehe Manswetow: »Über die Reihenfolge der Gesänge«, Beilage zu den Werken der hlg. Kirchenväter 1880, B. III. S. 745.

3) Handschr. d. Kais. Öffentl. Bibl. I. № 32. Bl. 114. 116. 118. 121. Vrgl. Makarius: »Geschichte der russischen Kirche«. B. II. S. 247—250, 290. Metallow, l. c. S. 173.

4) Vrgl. Migne: »Patrologiae cursus completus« 1857, t. 155. S. 625, 628. 637, 641. Manswetow, l. c. B. III. S. 778—784, B. IV. S. 975—978. 996—1000.

der Solmisationssilben der byzantinischen ἀνεχήματα und ἐπηχήματα[1]) zur Bezeichnung der Tonarten. Im Blagoweschtschenski-Kondakariou z. B. finden sich folgende Bezeichnungen: aneeanene, nana, nanaagiaa, nanaaagiaaanes, nanaaaagianana, aneane, neeeanees, aaneenana, aanes nan, neagie usw., die ganz augenscheinlich den von Villoteau[1]), Tzetzes[1]) und Fleischer[1]) u. a. mitgeteilten Formeln nachgebildet sind. Ein weiterer Beweis für die Gleichartigkeit des Kondakarien-Gesanges mit dem byzantinischen ist die Verwendung von Martyrien in der Semantik der Kondakarien-Handschriften. Äusserlich haben die Martyrien der Kondakarien mit den byzantinischen[2]) natürlich keine Ähnlichkeit, denn als solche werden hier Buchstaben des slavonischen Alphabets gebraucht,[3]) doch beweist die Tatsache ihres Vorkommens überhaupt, dass die Kondakarien-Gesänge eine ähnliche, wenn nicht die gleiche theoretische Grundlage gehabt haben müssen, wie die byzantinischen liturgischen Gesänge. Jedenfalls ist die Bedeutung der Martyrien in den Kondakarien-Gesängen dieselbe, wie in den byzantinischen Handschriften, d. h. sie werden da angewandt, wo eine Veränderung der Tonart gefordert wird. Und zwar ist der Tonarten-Wechsel in den Kondakarien-Gesängen anscheinend ein sehr häufiger, denn wir begegnen den Martyrien auf Schritt und Tritt, oft mehrmals innerhalb eines kurzen Gesangsätzchens. Dieser Umstand ist für die Bestimmung des allgemeinen Charakters der Kondakarien-Gesänge natürlich von grösstem Werte.

Die wichtigsten Anhaltspunkte zur Feststellung des Einflusses byzantinischer Semantik auf die Schrift des Kondakarien-Gesänge bilden natürlich die hier und dort verwandten Zeichen selbst. Die Notenzeichen der Kondakarien-Handschriften sind über dem Texte in zwei Reihen übereinander angeordnet. Die untere Zeile weist verhältnismässig wenige, immer wieder in gleicher Weise einander folgende Zeichen in feiner kalligraphischer Schrift auf, wobei über jedem Vokal, respektive Halbvokal, des slavonischen Textes ein Zeichen steht. Viel weniger eng angeordnet sind die mehr als doppelt so grossen Zeichen der oberen Reihe, die meist die Formen der μεγάλα σημάδια der byzantinischen Notation, oder ihnen doch mehr oder weniger ähnliche Bildungen aufweisen. Ein System ihrer Anordnung, sei es auch nur im Verhältnis zu den Vokalen, betonten oder unbetonten Silben des Textes, festzustellen ist bis jetzt nicht gelungen. Die Zeichen der unteren Reihe weisen

---

1) Vrgl. Tzetzes: »Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche« (München, 1874) S. 131. Villoteau: »Description de l'Egypte« (1809) B. XIV S. 438. Fleischer: »Neumenstudien« III S. 37—41.

2) Über die byzantinischen Martyrien siehe Riemann: »Über die Μαρτυρίαι der byzantinischen liturgischen Notation« (Sitzungsberichte der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften 1882); auch Fleischer: »Neumenstudien«, III S. 38—39. Gaisser: »Le système musicale de l'église grecque« (Revue bénédictine 1899 XII Ser. 1900 II.)

3) Smolenski: »Die Gesangsnotationen etc.«, S. 27, 28, Anm. zu Fig. 5, 6, 7.

eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den prosodischen, resp. psalmodischen Zeichen der griechischen Handschriften des VII—X. Jahrhunderts auf, wie sie von **Porphyrius**[1]), **Fleischer**[2]), **Gardthausen**[3]), **Montfaucon**[4]) u. a. mitgeteilt werden. Auch in einem slavonischen Evangelium des XI. Jahrhunderts, das sich in der Öffentl. Bibl. zu Petersburg befindet, sind folgende Zeichen der psalmodierenden Rezitation erhalten:

†, ʒ, ∫, ⌣, ω, ∂, …, ╲, ⫽, Z, /. [5])

die mit den griechischen τελεία (σταυρός), ὑπόκρισις (in der Bedeutung des ἀπόστροφος), συναίμβα (ὑφεν), διαστολή, παρακλιτέλη (umgekehrt), κεντήματα (in der Bedeutung der μακρά) βαρεῖα διπλῆ συρματική (περισπομένη) und ὀξεῖα zweifellos identisch sind. Fast genau dieselben Zeichen werden nun auch in der unteren Notenreihe der Koudakarien-Handschriften verwandt, allerdings in den verschiedensten Kombinationen, zu denen sich dann noch einige andere Zeichen gesellen (sieh Tafel I. Fig. 1.) Die grossen Zeichen der oberen Reihe sind, wie gesagt, mehr oder weniger genau den μεγάλα σημάδια der griechischen Handschriften (Ison, Diple, Kratema, Kylisma, Antikenokylisma, Tromikon, Ektreptun, Tromikosynagma, Psephiston, Psephistosynagma, Gorgon, Argon, Stauros, Antikenoma, Homalar, Thematismos eso, Thematismos exo, Epergema, Parakalesma, Xeron klasma, Argosyntheton, Gorgosyntheton, Uranisma, Apoderma, Thes kai apothes, Thema haplun, Choreuma, Psephistoparakalesma, Piesma, Seisma, Lygisma, Enarxis, Synagma[6]) nachgebildet, weisen jedoch doch viel reichere und originellere Formen auf, als ihre Vorbilder. Im Ustaw der Mosk. Synod.-Typogr. habe ich 148 verschiedene grosse Zeichen gezählt, und bei einem genauen Vergleich der verschiedenen Kondakarien-Handschriften würde sich vielleicht eine noch grössere Anzahl abweichender Formen ergeben. Welches nun die eigentliche gesangliche Bedeutung dieser grossen Zeichen der Koudakarien-Notation gewesen ist, lässt sich bis jetzt nicht einmal mit einiger Bestimmtheit feststellen. Wahrscheinlich ist es, dass sie dieselbe Bedeutung gehabt haben wie ihre Vorbilder, die μεγάλα σημάδια, im byzantinischen Gesang. Aber auch hierüber ist ja bis jetzt noch nichts wirklich Sicheres bekannt, und die Übertragungsversuche **Fleischers** im dritten Bande seiner »Neumenstudien« treten ebenfalls noch nicht aus

1) **Porphyrius**: »Erste Reise etc.«, B. II. Abt. 1. S. 306—307 und Beilage I.
2) **Fleischer**: »Neumenstudien« Th. I. S. 72, 75.
3) **Gardthausen**: »Griechische Paläographie« (Leipzig, 1899) S. 274 ff.
4) **Montfaucon**: »Palaeographia graeca« (Parisiis MDCCVIII), S. 234—260.
5) **Porphyrius**: »Erste Reise etc.«, B. II. Abt. 1, S. 376, und Beilage II. **Metallow**, l. c., S. 92.
6) **Fleischer**: »Neumenstudien« S. 52.

der Sphäre des Möglichen, bestenfalls Wahrscheinlichen ins Gebiet des unzweifelhaft Wirklichen hinüber. Von Wert für eine spätere Entzifferung der Kondakarien-Semantik kann jedoch die von Fleischer[1]) mitgeteilte Bemerkung der Papadike von Messina (Γραμματικὴ μουσική, Cod. graec. № 154 der Universitätsbibl. zu Messina) sein, dass die grossen Zeichen »tonlos« seien und »nur wegen der Cheironomie, nicht wegen der Tonhöhenbezeichnung gesetzt werden« (Τὰ δὲ μεγάλα σημάδια τὰ ἄφωνα ἅτινα λέγονται μεγάλαι ὑποστάσεις. Εἰσὶ ταῦτα διὰ μόνης τῆς χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνήν, ἄφωνα γάρ εἰσι.[2]) Dass auch die grossen Zeichen der Kondakarien-Notation »tonlos« gewesen sind, das heisst keine bestimmte tonale Bedeutung gehabt haben, geht vielleicht aus dem Umstande hervor, dass sich diese Zeichen hin und wieder auch über den Zeichen der sematischen Notation vorfinden. Da durch letztere die melodische Linie der Kantilene vollständig exact dargestellt wurde, so können die darüber befindlichen grossen Zeichen schwerlich auch noch zur Fixierung des Melos gedient haben, es sei denn, dass mit ihnen nochmals, nur in übersichtlicherer Form, dasselbe ausgedrückt werden sollte, was auch die anderen Zeichen schon besagten.[3])

Was den Charakter der Kondakarien-Gesänge anbetrifft, so stehen sich darüber in der russischen Literatur zwei einander völlig widerstreitende Ansichten gegenüber. Rasumowski meint, gestützt auf den Umstand, dass der Text der Kondakarien sich in Strophen gliedert und über den einzelnen Strophen meist dieselben Zeichen in der gleichen Reihenfolge stehen, dass der Kondakarien-Gesang einen einförmig rezitierenden oder psalmodierenden Charakter gehabt habe.[4]) Bei dieser Erwägung zieht er jedoch anscheinend nur die kleinen Zeichen der unteren Notenreihe in Betracht, auf die seine Beobachtung allerdings zutrifft. In dem Gebrauche der grossen Zeichen der oberen Notenreihe obwaltet dagegen, wie schon gesagt, die grösste Mannigfaltigkeit. Sind nun diese grossen Zeichen für die melodische Führung der Kantilene überhaupt massgebend gewesen — was nach der oben mitgeteilten Bemerkung der Papadike von Messina allerdings nicht allzu wahrscheinlich ist — so muss der Kondakarien-Gesang sich, im Gegenteil, durch eine grosse Vielgestaltig-

1) Ibidem, S. 18—20. 51.

2) Ibidem, S. 20.

3) Während der Drucklegung dieser Schrift gelangt der Aufsatz »Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift« von H. Riemann (Zeitschrift der I. M. G. Jahrg. IX, Heft 3.) in meine Hände, worin sich der Verfasser inbezug auf die grossen Hypostasen der byzantinischen Neumenschrift zu derselben Ansicht bekennt. Riemann schreibt: »... es stellt sich heraus, dass in der Tat Kukuzeles mit den grossen Hypostasen eigentlich eine Art glossierender Parallelnotierung der zugrunde liegenden Notierung der Einzelschritte hinzugefügt hat, indem er kleinere oder grössere Gruppen von Tönen durch cheironomische Zeichen zu Einheiten zusammenfasste«.

4) Rasumowski: »Der Kirchengesang in Russland«, S. 212.

keit der melodischen Wendungen ausgezeichnet haben. Diese Ansicht vertritt in der Tat Metallow, obwohl ihm die, auf die grossen Zeichen der byzantinischen Notation bezügliche Notiz der Papadike, nach der Darstellung bei Fleischer, bekannt sein muss.[1]) Zu dieser Annahme veranlasst ihn vor allem seine eigene, schon im vorigen Kapitel mitgeteilte, Voraussetzung, dass der Kondakarien-Gesang identisch gewesen sei mit dem nach dem Zeugnis des Stufenbuches von drei byzantinischen Sängern in Russland eingeführten »demestischen Gesange«. Dieser demestische Gesang aber, so meint Metallow, sei nichts anderes gewesen, als eine Nachbildung des kunstvollen, reich verzierten, höfischen byzantinischen Kirchengesanges, der, wie uns byzantinische Quellen berichten,[2]) bei besonders feierlichen Anlässen von eigens dazu bestimmten höfischen Sängern ausgeführt wurde. Zur Fixierung der kunstvollen Melismen dieses Gesanges sei die reichverschnörkelte, äusserst komplizierte Kondakarien-Notation eben recht gewesen. Diese Hypothese wird, wie Metallow meint, durch den Umstand gestützt, dass in den Kondakarienhandschriften, die zweierlei Notierungsweisen aufweisen, (d. h. neben den Kondakarien-Zeichen auch noch die der semiatischen Notation), mit ersteren die Gesänge versehen sind, die, laut Forderung des Kirchenstatutes, besonders feierlich von vereinigten Chören unter Mitwirkung aller Priester und Diakonen ausgeführt werden mussten, und deren Kantilenen, »folglich breit ausgeführt und reich verziert waren.« Hierbei übersieht jedoch der geschätzte Autor, dass gerade die Hinzuziehung grosser Massen zur Ausführung der Kondakarien-Gesänge und die Mitwirkung weniger geschulter Sänger (Priester und Diakone) eher eine möglichst grosse Einfachheit der Kantilene erheischte, was der Feierlichkeit des Gesamteindrucks gewiss nur förderlich sein konnte. Ein besonders kunstvoller Gesang setzt auch besonders trefflich geschulte Sänger voraus.

Ausser in den fünf erwähnten Kondakarien-Handschriften finden die Zeichen der Kondakarien-Notation gelegentliche Verwendung in Handschriften, deren Semiatik im übrigen nicht aus dem Rahmen der semiatischen Notation im engeren Sinne heraustritt. Einigen kurzen mit Kondakarien-Zeichen versehenen Phrasen begegnen wir in folgenden vier Handschriften, die alle in die Zeit vom XII.—XIII. Jahrhundert gehören: in dem vom Jahre 1157 datierten Sticherarion der Moskauer Synodal-Bibliothek (№ 589), in einem Sticherarion der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften zu Petersburg (№ 74), in dem, dem Zeitraum zwischen 1158—1163 angehörigen Sticherarion der Sophien-Bibliothek der Petersburger Geistlichen Akademie (№ 384) und in einem Sticherarion der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts der Moskauer Bibliothek der Synodal-Typographie (151). Anlässlich der Vorkommens von

1) Metallow, l. c., S. 235.
2) Siehe z. B. De ceremoniis aulae byzantinae Patrol. cens. compl. graeca series, t. CXII.

Kondakarien-Zeichen in diesen Handschriften der sematischen Notation macht **Metallow** die sehr feine Bemerkung, dass sich die mit den Zeichen der Kondakarien versehenen Phrasen durchweg in Sticheren zum Preise neuinaugurierter russischen Heiliger vorfinden,[1]) worin sich vielleicht die Absicht kundtut, diese Heiligen wenigstens zum Teil nach Art des feierlichen Kondakarien-Gesanges zu feiern, während die russischen Sänger mit der Kondakarien-Notation nicht mehr vertraut genug waren, um den ganzen Sticheron mit diesen Zeichen darzustellen. Dieser Umstand zeugt dafür, dass schon gegen Ende des XII. und zu Anfang des XIII. Jahrhunderts, welcher Zeit die erwähnten Sticherarien ja angehören, der Kondakarien-Gesang seine vorwiegende Bedeutung für den Gebrauch der russischen Kirche schon verloren hatte, und dass die ihm entsprechende Notation schon damals rasch der Vergessenheit anheimfiel. Die Gründe für diesen schnellen Verfall des Kondakarien-Gesanges, der in Russland ein kaum anderthalb-hundertjähriges Bestehen gehabt hat, sind wohl darin zu suchen, dass den russischen Sängern diese pomphafte und, wenn man **Metallow** Recht geben will, geschraubte und gekünstelte byzantinische Singweise innerlich wahrscheinlich von Anbeginn an fremd geblieben war, während sie doch der griechischen oder wenigstens graecophilen Hierarchie zu Liebe zeitweilig gepflegt werden musste. Die spätere Geschichte des gottesdienstlichen Gesanges in Russland scheint diese Vermutung zu bestätigen. Der Snamennij Rospjew mit seinen eigenartigen Melodien, Figuren und Wendungen, die einen rein russischen volkstümlichen Charakter tragen, emanzipierte sich völlig von byzantinischen Einflüssen, und schuf sich auf anderer Grundlage ein ebenso eigenartiges als vollendetes System einer eigenen musikalischen Zeichenschrift, während vom Kondakarien-Gesang jede Spur verweht wurde. Wenigsten scheint es so gut wie sicher, dass mit den Zeichen der Kondakarienschrift auch die ihnen entsprechenden spezifischen Kantilenen des Kondakarien-Gesanges aus dem gottesdienstlichen Gebrauche geschwunden sind. Jedenfalls liegt gar kein Grund zur Annahme vor, dass die Kondakarien-Gesänge etwa in die Notierungsweise des Snamennij Rospjew übertragen worden sind. Wäre das der Fall, so hätten wir allerdings Hoffnung, auf Grund der Entzifferung der sematischen Notation auch den Schlüssel zur Übertragung der Kondakarienschrift zu finden. Die Annahme ist, wie gesagt, irrig, dass sich die russische sematische Notation zum Teil aus der Semantik der Kondakarien-Handschriften entwickelt habe. Die geringe Ähnlichkeit, die beide Notierungsweisen in einzelnen Zeichen aufweisen, findet sich schon im ersten Stadium der sematischen Notation vor, wie sie uns gleichzeitig mit der Kondakarien-Semantik, zum Teil in denselben Handschriften entgegentritt, so dass sie eher auf einen teilweise gemeinsamen Ursprung beider Notationen, als auf die Beeinflussung der einen durch die andere hindeutet.

1) **Metallow**, l. c., S. 237 ff.

Genau in dieselbe Zeit, um die der Kondakarien-Gesang endgültig aus dem Gebrauche der russischen Kirche schwindet, fällt der erste grosse Aufschwung, den die Notation des Snamennij Rospjew in ihrer Entwicklung nahm. Dass diese beiden Erscheinungen sich gegenseitig bedingen, steht ausser Zweifel, doch wäre es, wie die nachfolgende Untersuchung zeigen wird, sehr falsch, daraus den Schluss zu ziehen, dass etwa die Kondakarien-Notation von der sematischen völlig aufgesogen und bloss zu neuen Formen verarbeitet worden wäre. Nicht weil die sematische Notation sie völlig oder auch nur teilweise in sich aufnahm, verschwand die Kondakarien-Notation so spurlos von der Bildfläche der russischen Kirchenmusikgeschichte, sondern weil sich die sematische Notation unabhängig von ihr zu so hoher Vollendung entwickelte, das Interesse der russischen Sänger so vollständig in Anspruch nahm und allen Anforderungen der damaligen Gesangskunst so ausgezeichnet entsprach, dass das Bestehen einer anderen Notation neben ihr gänzlich überflüssig wurde.

❀

3. Kapitel.

Eine weit grössere Bedeutung für die Geschichte des russischen Kirchengesanges als die in den Kondakarien-Handschriften des XI—XII. Jahrhunderts gebräuchlichen Neumierungen, gewann jene andere Notierungsweise, die vorhin als sematische im engeren Sinne bezeichnet wurde, die sich vom XI. Jahrhundert an zu immer grösserer Vollkommenheit entwickelte und sich bis zum XVII. Jahrhundert in allgemeinem Gebrauche erhielt, bis sie auch in Russland durch das welterobernde Liniensystem verdrängt wurde. Von den Vertretern einer altertümelnden Musikrichtung wird dieses Eindringen abendländischer Errungenschaften auf dem Gebiete der Notenschrift in den russischen Kirchengesang heftig bedauert. Die von ihnen vorgebrachte Behauptung, dass eine wirklich exakte schriftliche Darstellung der Kantilenen des russischen Kirchengesanges nur durch die ad hoc erdachten Krjuki[1]) möglich sei, während die moderne Notenschrift gegenüber der Originalität dieser Kantilenen häufig versage, hat in der Tat eine gewisse Berechtigung. »Nur diese, speziell für den russischen Kirchengesang herausgearbeitete Semantik bringt ihn zu einer völlig erschöpfenden, strengstens genauen Darstellung. Wie sie für jede andere Art von Gesang untauglich ist, so erweist sich jede andere Notierungsweise als unzulänglich, um die Kantilenen des russischen Kirchengesanges zu veranschaulichen.«[2]) Smolenski macht mit Recht darauf aufmerksam, dass die Unsymmetrie des Rhythmus der russischen Kirchenkantilenen nur eine scheinbare ist, da dieselben in Wirklichkeit eine musterhaft logische Zusammensetzung allerdings sehr schwieriger und komplizierter Rhythmen darstellen[3]). Der grossartige Reichtum, die Freiheit und die Mannigfaltigkeit der Rhythmen, die Eigentümlichkeiten der rhythmischen Verbindungen, die damit zusammenhängenden Ak-

1) Das Wort bedeutet auf russisch »der Haken«. Diese Bezeichnung (Krjuk) eines der gebräuchlichsten Zeichen der sematischen Notation wurde schon früh als Sammelname für verschiedene Semata gebraucht, so dass die ursprüngliche Etymologie des Wortes, die vom griechischen κρούω abzuleiten ist, schnell vergessen wurde. Die russische Bedeutung des Wortes ist als Bezeichnung für die vielen »Haken und Häkchen« der sematischen Notation ja allerdings sehr viel einleuchtender.

2) Smolenski: »Das Alphabet des Mesenez« (Kasan 1888) S. 25.

3) Ibidem, S. 29.

zentuationen, ihre Richtung und ihr Stärkegrad, gleichwie das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Teile der russischen Kirchenkantilenen, lassen sich tatsächlich durch die moderne Notenschrift oft nur sehr ungenau wiedergeben, während sich die semiotische Notation hierbei auch den schwierigsten Kombinationen gewachsen zeigt[1]) Man befindet sich in einem groben Irrtum, wenn man annimmt, das die Semantik des russischen Kirchengesanges eine Anfangsphase im Entwicklungsgange der Notenschrift darstelle und dass der Grund ihres Verfalles in ihrer Primitivität zu suchen sei. Die Semantik der russischen Krjuki ist eine in ihrer Art vollendete Notenschrift, die, wie **Bortnjanski** sich ausdrückt, ohne Zweifel »einen scharfsinnig erdachten Plan und Methode« in sich schliesst. Ihr endliches Verschwinden aus dem Gebrauche der russischen Kirche lässt sich eher dadurch erklären, dass die grosse Kompliziertheit dieser Semantik, die durch ihre auf die Spitze getriebene Entwicklung allmählich erreicht werden musste, die russischen Sänger veranlasste, das allerdings ungleich einfachere und übersichtlichere Liniensystem aus Bequemlichkeitsrücksichten für die Notierung ihrer Gesänge vorzuziehen, ein Verfahren, das ausserdem durch die allgemeine kulturelle Strömung gerechtfertigt wurde, die gegen Ende des XVII. Jahrhunderts in Russland einsetzte und die darauf abzielte, die Errungenschaften der europäischen Civilisation im Grossen wie im Kleinen auch für Russland nutzbar zu machen.

Die Zeichen der semiotischen Notation treten uns in Russland gleichzeitig mit der Kondakarienschrift entgegen, und zwar in der ältesten der erhaltenen russischen Notenhandschriften, in dem besprochenen Ustaw (Kondakarion) des XI. Jahrhunderts, der sich in der Bibliothek der Moskauer Synodal-Typographie befindet. Diese Handschrift, deren Gesänge grösstenteils in der Kondakarien-Schrift notiert sind, weist vom 98. Blatt an (die ganze Handschrift umfasst 126 Blatt) die Zeichen der semiotischen Notation auf, die nur einmal noch von den Schnörkeln der grossen Hypostasen unterbrochen werden. Der Umstand, dass die Zeichen der semiotischen Notation in dieser Handschrift eine viel dunklere Färbung aufweisen als die Kondakarienschrift, könnte einen allerdings zur Annahme verleiten, dass ihre Entstehung einer späteren Zeit angehört, wenn nicht eine genauere Untersuchung darüber belehren würde, dass die semiotischen Zeichen, angenscheinlich der grösseren Deutlichkeit halber.

1) Vrgl. was darüber bei **Bortnjanski** »Projekt zur Drucklegung der russischen Kirchenhandschriften (Sitzungsberichte der Gesellschaft von Liebhabern alter Schriftdenkmäler, Petersburg, 1878) gesagt ist. Auf die Unsymmetrie der rhytmischen Bildungen im russischen Kirchengesange hat zuerst A. Th. **Lwow** aufmerksam gemacht in seiner kleinen Studie »Über den freien oder unsymmetrischen Rhythmus« (Petersburg 1858). Eine weitere Verarbeitung hat diese Frage in den bekannten Schriften von R. **Westphal** erfahren. Interessante Bemerkungen zu dieser Frage bringt S. **Kapustin** in seinem Aufsatz »Die Gesetze der Struktur des russischen Volksgesanges etc.« (Nachrichten der Kais. Russisch. Geogr. Gesellsch. B. XX, 1884, Lief. 2.)

ein zweites Mal übermalt worden sind. Auch das Blagoweschtschenski-Kondakarion der Petersburger Öffentlichen Bibliothek weist beide Notationen auf, und nur das Kondakarion des Troize-Sergiewo Klosters und die beiden Handschriften der Moskauer Synodal-Bibliothek sind ausschliesslich in Kondakarienschrift notiert. Das Verhältnis der beiden Notationen zu einander ist schon zum Schluss des vorigen Kapitels in den Grundzügen klargestellt worden. Das gleichzeitige Auftreten beider Notierungsweisen schliesst, so sollte man meinen, den Gedanken völlig aus, dass die eine, nämlich die sematische Notation, sich aus der anderen, der Kondakarienschrift, entwickelt habe. Trotzdem kommen einige russische Gelehrte immer wieder auf diesen Gedanken zurück[1]), ohne sich durch das gänzlich verschiedene Gesamtbild beider Tonschriften beirren zu lassen. Eine Beeinflussung der sematischen Notation seitens der Kondakarienschrift in Einzelheiten ist dagegen sehr wahrscheinlich, wenn auch von einem allgemeinen genetischen Zusammenhange zwischen beiden Notierungsweisen in dem von einigen russischen Gelehrten vorausgesetzten Sinne keine Rede sein kann. Auf diesen Einfluss, den die Kondakarienschrift auf einige Bildungen der sematischen Notation gehabt hat, ist jedoch erst später (Kap. 5) bei der Besprechung der einzelnen Zeichen zurückzukommen.

Ausser in den zwei erwähnten Kondakarien ist uns die sematische Notation aus dem Anfangsstadium der Entwicklung des russischen Kirchengesangs in fünfundzwanzig Handschriften erhalten, die der Zeit vom XII.—XIV. Jahrhundert angehören. Der grösste Teil dieser Handschriften stammt aus dem XII. Jahrhundert (20), drei gehören dem XIII. Jahrhundert an und zwei dem XIV.[2]) Die geringe Anzahl der aus dem XIII. und XIV. Jahrhundert erhaltenen Handschriften erscheint weiter nicht verwunderlich, wenn man einen Blick auf die Geschichte Russlands wirft, das um die damalige Zeit von Mongolenhorden überschwemmt und verwüstet wurde. Aus dem XV., XVI., und XVII. Jahrhundert hat sich dagegen eine sehr grosse Zahl von Handschriften, weit über Tausend, erhalten, die in den verschiedenen Bibliotheken des Reichs verstreut sind.[3]) Was nun die Entzifferung der sematischen Notation und, soweit das nach den obigen Ausführungen überhaupt möglich ist, ihre Über-

1) Merkwürdiger Weise sogar Smolenski, allerdings mit grossen Einschränkungen. Vgl. seine Broschüre: «Kurze Beschreibung eines dem Wuskresenski Kloster (genannt Neo Jerusalem) gehörigen Irmologion des XII.—XIII. Jrh.» (Kasan, 1887.) S. 11 ff.

2) Ein genaues Verzeichnis dieser Handschriften s. bei Metallow: «Der Gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche», S. 226—227, wo auch die Aufbewahrungsorte der einzelnen Handschriften angegeben sind.

3) Die grösste Zahl von Notenhandschriften aus der Zeit vom XV.—XVII. Jahrhundert befindet sich in der Bibliothek der Moskauer Synodal-Schule, zu der der verdienstvolle Gelehrte St. Smolenski den Grundstock gelegt hat, und die er in seiner Schrift: «Über die Sammlung alter russischer Gesanghandschriften in der Moskauer Synodal-Schule» (Russ. Musikzeitung 1899 № 3—5, 11—15, auch separat) ausführlich beschrieben hat.

tragung in die moderne Notenschrift anbetrifft, so bieten die Handschriften des XV. Jahrhunderts und einer späteren Zeit in dieser Beziehung gar keine Schwierigkeiten mehr dar. Dank den vielen theoretischen und praktischen Hilfsmitteln, die uns aus dieser Epoche zu Gebote stehen, lassen sich die Gesänge der russischen Kirche, wie sie vom XV—XVII. Jahrhundert gebräuchlich gewesen sind, mit absoluter Sicherheit rekonstruieren. Sehr viel schwieriger gestaltet sich jedoch diese Aufgabe gegenüber den Gesängen, die uns in Handschriften des XII—XIV. Jahrhunderts erhalten sind. Ganz unmöglich ist ihre Entzifferung freilich nicht, denn im Grunde genommen ist ja die Semantik des XVII. Jahrhunderts doch dieselbe wie die des XII., allein es stellt sich dabei oft die Notwendigkeit heraus, den völlig sicheren Boden des Wissens zu verlassen und zu mehr oder weniger glaubhaften Voraussetzungen, Analogieschlüssen und Induktionen seine Zuflucht zu nehmen. Die Literatur der russischen Kirchenmusikgeschichte ist bis jetzt an derartigen Versuchen nicht reich.

Dem Esphigmenischen Hirmologion, das von allen nichtrussischen Handschriften, der darin verwandten Tonschrift nach, den russischen Gesangshandschriften entschieden am nächsten steht (der Text des Esphigmenischen Hirmologions ist griechisch, welcher Umstand Metallow auch veranlasst den Entstehungsort dieses Dokuments im griechischen Syrien zu suchen, während Smolenski glaubt, dass man es darin mit der griechischen Übersetzung einer ursprünglich slavonischen, d. h. russischen Handschrift zu tun hat),[1]) hat sich bis jetzt noch niemand ernstlich zugewandt, was jedenfalls nur der Abgelegenheit des Aufbewahrungsortes dieses Schriftdenkmals und der Schwierigkeit, es zu benutzen, zuzuschreiben ist.[2]) Dagegen ist eine andere Handschrift, die ebenfalls zu den ältesten Denkmälern der semantischen Notation in Russland gehört, von Smolenski einem gründlichen Studium unterzogen, zum Teil entziffert und durch eine überaus sachkundige Beschreibung der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Es ist dieses ein Hirmologion des XII—XIII. Jahrhunderts, das der Bibliothek des Woskressenski-Klosters (»Neu-Jerusalem«) bei Moskau angehört.[3]) Dieses Hirmologion weist, ausser den Gruppenneumen, denen die russische Terminologie wegen des oft darin verwandten griechischen Buchstabens Θ die Bezeichnung

---

1) Smolenski: »Alphabet des Mesenez«, S. 31. Anm. 3.

2) Die Resultate einer Studienreise, die S. Smolenski im Jahre 1907 nach den Klöstern des Athos unternommen hat, sind noch nicht veröffentlicht. Der Hauptzweck dieser Reise war das genaue Studium des Esphigmenischen Hirmologions. Man kann daher den nächsten Publikationen dieses verdienstvollen Gelehrten mit dem grössten Interesse entgegensehen.

3) Smolenski: »Kurze Beschreibung eines dem Woskressenski Kloster (genannt Neu-Jerusalem) gehörigen Hirmologion des XII—XIII. Jrh. (Kasan, 1887, mit 39 Abbildungen). Vergl. auch »Alphabet des Mesenez« S. 35 ff.

»Thetas« beilegt, 86 verschiedene Notenzeichen auf, von denen ca. 35—40 nicht erklärlich sind, da sie vor dem XV. Jahrhundert aus dem Gebrauch geschwunden sind. Mit Hilfe der übrigen Zeichen ist es jedoch möglich, »obzwar schwer«, die Melodien des Hirmologions zu rekonstruieren, wobei sich die immerhin bemerkenswerte Tatsache herausstellt, dass die Kantilenen des Hirmologions ohne Zweifel nichts anderes darstellen, als die Urformen des bis auf den heutigen Tag in der russischen Kirche gebräuchlichen Snamennij Rospjew. Um diesen Terminus, der noch oft wird verwandt werden müssen, dem Verständnis näherzubringen, sei es gestattet, hier eine kurze Erklärung desselben einzuschalten.

Im Gegensatz zu den, im Anfangsstadium der russischen Kirche sehr zahlreichen, »gewöhnlichen« Gesängen, die ausschliesslich mündlich überliefert, auswendig gesungen und nicht in der üblichen Zeichenschrift notiert wurden, nannten die russischen Sänger den Komplex aller, mit den Zeichen der sematischen Notation, d. h. den »snamena« (russisch), in den Gesanghandschriften notierten Kantilenen den »Snamennij Rospjew«, was ungefähr mit »die durch die Semata bedingte Singweise oder Anstimmungsmanier« übesetzt werden konnte. Es wurden also von vorneherein die Kantilenen des »gewöhnlichen Gesanges« von denen wir keine Vorstellung mehr haben, da sie uns nicht überliefert sind, von den Kantilenen des »Snamennij Rospjew« unterschieden. Zu diesen gehörten ursprünglich nur die Gesänge des eigentlichen Oktoëchos, doch wurden diese engen Grenzen später nicht unerheblich erweitert. Als die Texte der in dem russischen Gottesdienste verwandlen Gesänge an Zahl zunahmen und in Versmass und Ausdehnung nicht immer mehr den ursprünglichen Vorbildern entsprachen, sahen sich die russischen Sänger veranlasst, auch nach der musikalischen Seite hin schöpferisch aufzutreten und die den Anforderungen der neuen Texte nicht mehr genügenden Kantilenen nach den Regeln des Oktoëchos, weiter auszuspinnen. Diese neu entstandenen, erweiterten Gesänge bildeten dann die Grundlage zu dem sogenannte, auch heute noch im russischen gottesdienstlichen Gebrauche an erster Stelle stehenden, »Grossen Snamennij Rospjew« (auch Stolpowoi Rospjew von στῦλος das Denkzeichen) dem der in bescheideneren Grenzen sich bewegende »Kleine Snamennij Rospjew« des früheren Gebrauchs gegenübersteht, der heutigen Tages nur noch bei werktäglichen Gottesdiensten und überhaupt bei weniger feierlichen Gelegenheiten Verwendung findet. Doch bildeten sich schon früh an verschiedenen Orten des Reiches mannigfaltige Abarten des Snamennij Rospjew heran, die sich oft weit von ihrem Vorbilde entfernten und die insofern eine mehr als lokale Bedeutung hatten, als sie wechselseitig ausgetauscht und allenthalben in den gottesdienstlichen Gebrauch aufgenommen wurden. Es gab bald »Rospjew's« von Kiew, Nowgorod, Tschernigow, Smolensk usw., zu denen sich auch einige nichtrussische Abarten der Kirchengesänge, nämlich der »bulgarische, serbische und griechische

Rospjew« gesellten, die ebenfalls Eingang beim russischen Gottesdienste fanden.[1]) Natürlich wurden auch die Gesänge all dieser modifizierten Anstimmungsmanieren in den Handschriften mit denselben Zeichen notiert wie der Snamennij Rospjew, so dass sich die ursprüngliche Bedeutung dieses terminus technicus verlor, d. h. verengerte. Hatte der Snamennij Rospjew früher alle Gesänge umfasst, die überhaupt mit der semantischen Schrift notiert wurden, im Gegensatz zu denen, die nur nach mündlicher Überlieferung bekannt waren, so galt jetzt diese Bezeichnung nur noch für die Gesänge, die den ursprünglichen Grundstock des gesamten russischen Kirchengesanges bildeten.

In den ältesten Gesangshandschriften der semantischen Notation kommt, wie gesagt, eine ganze Anzahl von Zeichen (gegen 40) vor, die in späteren Handschriften, d. h. vom XV. Jahrhundert an, nicht mehr in Gebrauch sind. Welches der Grund gewesen ist, der die russischen Kirchensänger veranlasste, plötzlich fast die Hälfte ihrer Notenzeichen ausser Gebrauch zu setzen, ist bis jetzt nicht mit genügender Sicherheit aufgehellt. Die zuverlässigen Nachrichten über die ersten Jahrhunderte der russischen Kirchengeschichte sind ja überhaupt sehr spärliche, und in diesen spärlichen Nachrichten findet die Musik leider so gut wie gar keine Berücksichtigung. Smolenski nimmt an, dass um die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts sich ein vollständiger Umschwung in der kirchlichen Musikübung Russlands vollzogen haben muss, ein Umschwung, der speziell im Hinblick auf die Entwicklung der Neumenschrift nicht weniger durchgreifend und wichtig gewesen ist, als die vom Patriarchen Nikon im XVII. Jahrhundert angeordneten Reformen.[2]) Wenn diese Voraussetzung einer zu Anfang des XIV. Jahrhunderts stattgehabten radikalen Veränderung des russischen Kirchengesanges und seiner Semantik zu Recht besteht, so ist es jedenfalls warscheinlich, dass auch die plötzliche und völlig unvermittelt scheinende Annullierung des Kondakarien-Gesanges und der ihm entsprechenden Notierungsweise von derselben Bewegung verursacht worden ist. Smolenski spricht mit besonderem Nachdrucke die Überzeugung aus, dass diese von ihm vorausgesetzte bewusste Reformierung der russischen Semantik zu Anfang des XIV. Jahrhunderts ihren Entwicklungsgang ganz bedeutend gefördert habe. »Dadurch wurde aus der Semantik alles das, was sich als untauglich oder unnütz erwiesen hatte, entfernt und die alte Schrift durch eine neue ersetzt, die sich freilich auf denselben Grundlagen

---

1) Vgl. hierzu Rjashski: »Die Entstehung des russischen Kirchengesanges (Prawoslawnoje Obosrenije, 1866, B. XXI.) S. 59. Undolski (»Notizen zur Geschichte des Kirchengesanges in Russland, Moskau, 1846, S. 11) führt folgende verschiedene Rospjews an: Apekalowski, Bolgarski (bulgarisch), Gretscheski (griechisch), Grassimowski, Demestwennij, Snamennij oder Stolpowoi, Kyrillowski, Kasanski, Kiewski, Leontjew, Lukoschkow, Monastyrski, Nikodimow, Nowgorodski, Pskowski, Putewoj, Rachlow, Smolenski, Ssolowezki, Tichwinski, Ussolski, Christianow, Tschernigowski, Zamblak.

2) Smolenski: »Alt russische Gesangnotationen«, S. 43.

aufbaute wie die alte Semantik, sich dabei jedoch als so vorzüglich einfach und entwicklungsfähig erwies, dass ihr ein jahrhundertelanges Leben beschieden war. Infolgedessen wird es, bei aller Wissbegierde, schwerlich gelingen, in der ältesten sematischen Schrift irgend etwas Wesentliches zu entdecken, was bei ihrer im XIV. Jahrhundert vorgenommenen Umgestaltung etwa ausser Acht gelassen worden wäre, denn die späteren durchgreifenden Vervollkommungen der sematischen Notation begannen erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts mit der Einführung der Schaidurowschen Merkbuchstaben. Diese Umgestaltung berührte natürlich am wenigsten das eigentliche Wesen der Kantilenen und ihre Form, sondern bestand hauptsächlich in der Ausgestaltung melodischer Einzelheiten und vor allen Dingen der Notierung. Diese These lässt sich leicht und anschaulich durch eine Vergleichung verschiedener Redaktionen eines und desselben Textes beweisen. Je älter die Darstellung einer Kantilene ist, desto einfacher und rezitativischer ist sie gehalten, einer je späteren Zeit sie angehört, desto ausgeführter erscheint das Melos in allen Einzelheiten, wobei jedoch das eigentliche melodische Gerippe des ganzen Gesanges unangetastet bleibt und sich in derselben Gestalt nicht nur bis zur zweiten Reformierung der russischen Kirchengesanges im XVII. Jahrhundert, sondern bis auf unsere Tage erhalten hat.«[1])

Vom XV. Jahrhundert an zeigt die Geschichte der russischen sematischen Notation das Bild einer ruhigen und stetigen Entwicklung, der erst die Einführung des Liniensystems gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ein Ziel setzte. Die Veränderungen, die die russische Semantik im Laufe des XV. und fast des ganzen XVI. Jahrhunderts durchmacht, sind rein handschriftlicher Natur. In den ältesten Gesangbüchern ist die sematische Schrift fast horizontal, ohne merkliche Unterschiede zwischen Haar- und Grundstrichen, die einzelnen Zeichen sehen alle mehr oder weniger balkenförmig aus und sind nur an der linken Seite ein wenig verdickt. Bald jedoch erscheinen die meisten Zeichen in schräger Schrift, mit einer leichten Neigung von rechts nach links, es bilden sich die so ausserordentliche charakteristischen Hakenformen aus, die Schrift wird immer sauberer und kalligraphischer, oft scheinen die Zeichen eher gemalt als geschrieben, sie werden immer kleiner und zierlicher, wie auch das anfangs sehr grosse Format der Handschriften an Umfang immer mehr und mehr abnimmt und sich endlich bis 16° und 32° verringert. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erleidet das Aussehen der russischen Gesangshandschriften eine sehr merkliche Veränderung durch die Einführung der in Zinnober geschriebenen Merkbuchstaben zur Bestimmung der Tonhöhe. Von der Zeit an kann die Zweifarbigkeit als Hauptcharakteristikum der Notenhandschriften gelten. Von nicht geringerer Bedeutung für das Aussehen der Handschriften waren endlich die gegen Ende des XVII. Jahrhunderts von Ale-

1) Ibidem. S. 44

xander Mesenez erfundenen und bald zu allgemeiner Verwendung gelangenden sogenannten »Tusche-Merkzeichen« (Prisnáki), die ebenfalls zur näheren Bestimmung der Tonhöhenverhältnisse dienten. Doch führt eine Beleuchtung dieser beiden wichtigen Neueinführungen in die Semantik des russischen Kirchengesanges vorerst notwendiger Weise zu einer Betrachtung des Charakters der Zeichen selbst.

Die ursprüngliche Semeiographie der russischen Kirchengesange beschränkte sich darauf, durch die ihr zu Gebote stehenden Zeichen die Linie des Melos sozusagen schematisch darzustellen, wobei das Hauptgewicht auf die Genauigkeit der rhythmischen Gliederung, nicht aber auf die Zeichnung der eigentlich melodischen Linie gelegt wurde. Die ganz bestimmten Bedeutungen, die die Zeichen der russischen Semantik von jeher hatten, fanden meist in den Regeln der Metrik und Rezitation ihre Motivierung. Arsis, Thesis und Folgen von tonlos rezitierten Silben wurden streng geschieden, wie das ja übrigens auch noch im letzten Entwicklungsstadium der russischen Semantik der Fall ist. Es gab von vorneherein Zeichen, die nur auf akzentuierten Silben gebraucht wurden, andere, die nur über tonlosen, nichtakzentuierten Vokalen standen, endlich solche, die eine gleichmässige Rezitation ohne merkliche Hebung und Senkung der Stimme dem Stärkegrade nach andeuteten. Ferner waren augenscheinlich schon im ersten Stadium der semaischen Notation Zeichen gebräuchlich, die nicht nur eine Tonstufe, sondern eine rhythmisch genau gegliederte Verbindung von zwei und mehr Tönen in bestimmter Richtung und Reihenfolge ausdrückten. Auch Gruppenneumen, die eine ganze melodische Figur zur Darstellung brachten, wobei ihre Bedeutung entweder eine für alle Modi feststehende oder eine in den verschiedenen Modi veränderliche war, treten uns schon in den ältesten Gesangshandschriften entgegen. Auch die Mannigfaltigkeit des Rhythmus im modernen Sinne konnte durch die Zeichen in ihrer Urgestalt in einer für die damaligen Bedürfnisse völlig ausreichenden Weise zum Ausdrucke gebracht werden. Es gab unter den Zeichen, die zur Fixierung einer Tonstufe gebraucht wurden, solche, die eine ganze Note, einen ganzen »Takt«, wie der Ausdruck in den Lehrbüchern des russischen Kirchengesanges schon früh lautet, bezeichneten, solche, deren Bedeutung annähernd einem halben Takte gleichkam und endlich solche, deren rhythmischer Wert ungefähr ein Viertel betrug[1]). Kleinere Teilungen

1) Hierzu muss bemerkt werden, dass ein genauer zwei-oder dreiteiliger Rhythmus zu den im russischen Kirchengesange am seltensten verwandten rhythmischen Bildungen gehört. Wenn daher von ganzen, halben oder Viertelnoten resp. Takten die Rede ist, so kann es sich dabei immer nur um eine annähernde Bestimmung handeln. Daher bietet die ganz genaue Übertragung der Gesänge der semaischen Notation in die moderne Notenschrift fast unüberwindliche Schwierigkeiten nach der rhythmischen Seite hin dar. Bei der Einführung der Notenschrift in Russland mussten, was die rhythmische Gliederung der russischen Kirchengesänge anbetrifft, natürlich die weitgehendsten Konzessionen gemacht werden. Vergl. dazu. Smolenski: »Alphabet des Mesenez«, S. 28. Anm. 1.

des Zeitwertes waren anfänglich augenscheinlich nicht notwendig, später wurden sie mit Hilfe besonderer Zusatzzeichen dennoch ermöglicht. Somit stellt sich die russische semiatische Notation schon in ihrem ersten Entwicklungsstadium als ein verhältnismässig befriedigend ausgebildetes System dar. Nur in einer Beziehung haperte es recht bedenklich, nämlich was die absolute Tonhöhe der durch die »Krjuki« dargestellten Melismen anbetraf. Der Wunsch nach einer Feststellung der absoluten Tonhöhe in physikalischem Sinne mag unter den russischen Kirchensängern der damaligen Zeit freilich noch nicht rege geworden sein, aber die Notwendigkeit, die einzelnen Töne wenigstens in ihrem gegenseitigen Verhältnis zu einander fixieren zu können, muss sich doch gar bald herausgestellt haben. Zur Lösung dieser Aufgabe sind jedoch im ursprünglichen Zeichensystem der semiatischen Notation nur sehr schüchterne Ansätze vorhanden. Eine annähernde Tonhöhenbestimmung war allerdings bei einigen wenigen Zeichen möglich, doch konnte sie infolge ihrer Primitivität auf die Dauer nicht genügen. Die Methode dieser Tonhöhenbestimmung fand ihre Stütze in der theoretischen Grundlage des russischen Kirchengesanges, soweit von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann. Auf Einzelheiten dieser theoretischen Basis, besonders auf ihr Verhältnis zu anderen mittelalterlichen Musiksystemen soll hier nicht näher eingegangen werden,[1] nur so viel sei angedeutet, dass die russischen Kirchensänger—eigentliche Theoretiker hat es in Russland jahrhundertelang überhaupt nicht gegeben—das Tongebiet, in dem sich ihre Gesänge hauptsächlich bewegten, in vier Abschnitte zerlegten. Der nicht sehr glücklich gewählte terminus technicus der russischen Kirchensänger für diese vier Tongruppen lautete »Zusammenklang«, »Konsonanz« (ssoglassie). Ob man es in der Tonreihe, die dem russischen Kirchengesange zugrunde lag, mit drei verbundenen Hexachorden zu tun hat, oder mit vier verbundenen Tetrachorden, kommt für die hier in Rede stehende Frage nicht in Betracht. Es genügt die Tatsache, dass jeder von den Abschnitten, in die die russischen Praktiker des Kirchengesanges die ihrem Gesange zugrunde liegende Tonleiter zerlegten, drei Töne der diatonischen Skala in den drei möglichen Kombinationen 1 Ton + 1 T., 1 T + ½ T. und ½ T + 1 T. umfasste:

oder

1) Vgl. ausser der auf S. 9, Anm. 2 angegebenen Literatur auch Metallow »Der Gottesdienstlich. Gesang der russischen Kirche«, S. 295—315.

Den ersten Abschnitt, g—h, bezeichnete man als »einfachen Zusammenklang«, den zweiten, c^1—e^1,—als »tiefen (eigentlich »finsteren«) Zusammenklang«, den dritten, f^1—a^1,—als »hohen (eigentlich »hellen«) Zusammenklang«, den vierten, h^1—d^2—als »sehr hohen (eigentlich »dreifach hellen«) Zusammenklang«. Nun erhielten einige Zeichen, je nach dem in welchem dieser vier Tongebiete sie gebraucht werden sollten, entweder gar kein besonderes Zusatzzeichen, man sang sie dann im Umfang des »einfachen« Gebietes (g—h), oder man gab ihnen das Zeichen der »Finsternis« (einen kurzen dicken Strich, für c^1—e^1), das Zeichen der »Helligkeit« (zwei ebensolche Striche, für f^1—a^1), oder das Zeichen der »dreifachen Helligkeit« (drei Striche für h^1—d^2). Der »krjuk«, eines der am häufigsten gebrauchten Zeichen der sematischen Notation, konnte demnach beispielsweise folgendes Aussehen erhalten:

(g—h), (c^1—e^1), (f^1—a^1) (b^1—d^2)

in modernerer Gestalt:

oder oder oder

Das Zeichen trug auch die dieser Einteilung entsprechenden Benennungen eines »einfachen«, »hellen« oder »dreifach hellen« Krjuk.

Diese primitive Tonhöhenbezeichnung blieb im Verlauf von fast fünf Jahrhunderten die einzige Möglichkeit, die Tonlage eines Melos näher zu bestimmen. Primitiv war sie erstens, weil diese Zusatzzeichen nicht von allen Semata angenommen werden konnten, weshalb ihr Gebrauch auf einige wenige beschränkt blieb (das Nähere in Kap. 5), und zweitens, weil ein mit diesen besonderen Zusätzen versehenes Sema immer noch drei Töne im Umfang eines »Zusammenklanges« darstellen konnte. Von einer wirklich genauen Fixierung selbst der relativen Tonhöhe konnte infolgedessen noch keine Rede sein. In der ersten Epoche der russischen Kirchengeschichte, als die Zahl der beim Gottesdienste verwandten Gesänge noch nicht gross war, mochte dieser Mangel nicht allzu schwer empfunden werden. Bei der Verbreitung der Gesänge spielte unzweifelhaft die mündliche Überlieferung die Hauptrolle, während die sematische Notation wohl vorzugsweise nur als mnemotechnisches Hilfsmittel diente. Als jedoch die Zahl der Gesänge immer grösser und der Charakter der einzelnen Melodieen immer komplizierter wurde, wobei natürlich die Schwierigkeit, »nach Gehör« und auswendig zu singen, dementsprechend zunahm, sahen sich die Sänger doch gezwungen, Umschau zu halten nach Mitteln, die eine grössere Einheitlichkeit der Auffassung der sematischen Darstellungen ihrer Gesänge zuversichtlich garantierten. Besonders dringend machte sich dieses Bedürfnis geltend, als von der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an, auf

besonderes Betreiben des Zaren Iwan IV [1]) an verschiedenen Orten des Reiches zahlreiche Sängerschulen entstanden, und sich die Notwendigkeit herausstellte, all den vielen jungen Sängern das Ablesen der Melodien nach den Zeichen der sematischen Notation auf einheitliche Weise beizubringen. So verfielen die Lehrer oder »Meister« dieser Sängerschulen auf den Gedanken, ohne die Gestalt der überlieferten Zeichen anzutasten—denn die Krjuki galten als »heilig«—bei jedem Zeichen die geforderte Tonhöhe durch einen besonderen Vermerk genau anzugeben. Zu solchen Vermerken wurden von Anfang an die Buchstaben des slavonischen Alphabets, mitunter sogar ganze Wörter gebraucht. Allein die verschiedenen »Meister« konnten sich nicht einigen. Bezeichnungen, die der eine erfand, wurden von den anderen als untauglich verworfen. So drohten die Buchstabenvermerke, statt dem ersehnten Ziel einer einheitlichen Tonhöhenbestimmung zuzuführen, vielmehr eine heillose Verwirrung auf dem Gebiete der musikalischen Semeiographie anzurichten. Endlich zu Ende des XII. Jahrhunderts gelang es dem Nowgoroder »Meistersänger« Iwan Akimow Schaidurow,[2]) für seine Zinnober-Merkbuchstaben allgemeine Geltung zu erlangen, eine Tatsache, die noch den Chronisten, der zum ersten Mal darüber berichtet, so sehr verwunderte, dass er meinte »Gott selbst habe ihm (dem Schaidurow) die einzig wahren Merkzeichen enthüllt.«[3]) Seit ihrer Einführung haben sich die Merkbuchstaben des Schaidurow in der sematischen Notation erhalten, so lange diese selbst im russischen Kirchengesange Geltung behielt. Eine systematische Darstellung der von Schaidurow in Anwendung gebrachten Tonhöhenbestimmung wird weiter unten (im 5. Kap.) erfolgen. Hier sei fürs erste nur kurz mitgeteilt, dass jedes Zeichen als Beigabe einen winzigen, in Zinnober gezeichneten Buchstaben des slavonischen Alphabetes erhielt, der die Tonhöhe im Umfange der zwölfstufigen Tonleiter fest bestimmte. Bei Semata, die eine Verbindung mehrerer Tonstufen ausdrückten, bezeichnete der Buchstabe den höchsten der berührten Töne. Hierdurch nun wurde die russische Semantik zur Vereinigung von zweierlei Notenschriften, der früheren rein sematischen Notation und einer selbständigen Buchstabennotation. Inwieweit, beziehungsweise ob überhaupt die von Schaidurow in Russland mit so viel Glück durchgeführte Verwendung von Buchstaben zur Tonhöhenbezeichnung in irgend einem Zusammenhange steht mit der mittelalterlichen lateinischen (diatonischen) Buchstabennotation, lässt sich

1) Dieser Monarch hatte, ausser seinen sonstigen wenig sympathischen Liebhabereien, eine ausgesprochene Vorliebe für den Kirchengesang. Er war sogar selbst komponist geistlicher Gesänge. Ein Stichirarion der Bibliothek des Troize-Sergiewo Klosters (№ 428) weist mehrere Nummern auf, die den Vermerk tragen: »Schöpfung des russischen Zaren und Despoten« (d. h. Iwans des Schrecklichen).

2) Der erste russische Musiker, »der das Gesetz der verbundenen Tetrachorde (natürlichen Dreistufigkeit) richtig erfasst hat.« Smolensky: »Kurze Beschreibung etc.« S. 8.

3) Rasumowski: »Der Kirchengesang in Russland«, S. 153.

nicht nachweisen, da zur Lösung dieser Frage jeder auch nur halbwegs sichere Anhaltspunkt fehlt. Riemann macht in einem seiner Bücher[1]) auf eine Abhandlung von A. I. N. Vincent (Membre de l'Institut de France: »De la notation musicale attribué à Boëce« etc. [Correspondent, 25 Iuni, 1855]) aufmerksam, welche Nachricht giebt von einigen Dokumenten der mit Unrecht so genannten Notation boëtienne, auf deren Grundlage Vincent schliesst, dass die Neumennotation und die Notation boëtienne ursprünglich zusammengehörig sind, d. h. dass von Alters her die Neumen die Bewegungsart (Rhythmus) und Zusammenordnung der Töne, sowie Vortragsnuancen zu bezeichnen hatten, während die übergeschriebenen Buchstaben die Intervalle genau angaben. Damit käme diese Neumierungsweise der russischen Semantik, wie sie vom Ende des XVI. Jahrhunderts an in Gebrauch war, allerdings sehr nahe. Freilich wird der Gedankengang Vincents schon durch den Einwurf Riemanns zerstört, dass der Vorschlag Huchalds, die Neumennotation mit der griechischen Buchstabennotenschrift zu kombinieren (nach der Art des Antiphonars von Montpellier, nur mit dem Unterschied, nur dass dort die Notation boëtienne statt der griechischen verwandt wird)[2]) unverständlich wäre, wenn die beschriebene Kombination so wie so Regel gewesen wäre, sie musste denn total vergessen worden sein. Aber selbst wenn Vincent mit seiner Annahme Recht hatte, bliebe es doch höchst unwahrscheinlich, dass Schaidurow in Nowgorod über die früheren und späteren Notationen des katholischen Occidents unterrichtet gewesen wäre, zumal diese abendländische Notierungsweise in eine Zeit gehörte, die von der seinen durch den Zeitraum einiger Jahrhunderte getrennt war. Ganz unmöglich wäre es ja freilich nicht, dass Schaidurow etwas von der abendländischen Musik gewusst und sich ihre Errungenschaften in seiner Art zu Nutze gemacht hatte. Allein auch in diesem Falle bliebe ihm das Verdienst, in durchaus eigenartiger Weise vorgegangen und sich nichts ausser dem allgemeinen Prinzipe angeeignet zu haben, denn das Schaidurowsche System hat weder mit der griechischen Buchstabenschrift noch mit irgend einer der mittelalterlichen lateinischen Buchstabennotationen das Geringste gemein mit Ausnahme des alleinigen Umstandes, dass eben hier wie dort zur Bezeichnung bestimmter Töne Buchstaben verwandt werden. Die russischen Kirchenhandschriften gewinnen vom Ende des XII. Jahrhunderts an, dank der Einführung der roten Merkbuchstaben natürlich ein ganz spezifisches Aussehen, das ihre Verwechslung mit Handschriften früherer Zeilen schon nicht mehr zulässt.

Eine kaum weniger bedeutungsvolle Veränderung als durch die Einführung der Schaidurowschen Zinnober-Buchstaben erlitt die russische semantische Notation genau ein Säculum später durch das Aufkommen der vom gelehrten

1) Riemann: »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (Leipzig, 1878), S. 65. Anm.
2) Ibidem, S. 121. Gerbert, Scriptores, I. S. 118.

Mönche **Alexander Mesenez** erfundenen Tusche-Merkzeichen, die ursprünglich als Ersatz für die Schaidurowschen Buchstaben gedacht waren, diese Bedeutung allerdings nie erlangten, sich jedoch daneben fest im Gebrauche einbürgerten. Um die Gründe, die direkt und indirekt diese letzte Veränderung der semiatischen Notation bewirkten, aufzuzeigen, ist es notwendig, einen wenn auch nur flüchtigen Blick auf den allgemeinen Gang der geschichtlichen Entwicklung des Kirchengesanges in Russland zu werfen.

Mit dem XV. Jahrhundert beginnt in der Geschichte des russischen Kirchengesanges eine Periode der wichtigsten Perturbationen, die allerdings hauptsächlich die textliche Grundlage der Gesänge angingen, dadurch jedoch auch nicht ohne Wirkung auf die melodischen Gestaltungen blieben und endlich sogar die Semantik berührten. Diese zu Beginn des XV. Jahrhunderts anbrechende Epoche des russischen Kirchengesanges, die erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts ihren Abschluss fand, wird gemeiniglich als »Periode der Chomonie«[1]) bezeichnet. Unter »Chomonie« verstehen die russischen Sänger eine besondere Manier der Silbenteilung des Textes beim Singen durch Ersetzung der beiden Halbvokale der slavonischen Sprache (ъ und ь) durch die volltönenderen Vokale o und (seltener) e, wodurch oft die Endungen »chomo« oder »chom« entstanden, die dieser ganzen Art und Weise des Gesanges den Namen verliehen.[2]) In den ältesten Notenhandschriften des russischen Kirchengesanges finden sich, wie schon flüchtig angedeutet, auch über allen Halbvokalen die Zeichen der semiatischen respektive Kondakarien-Notation. Dieser Umstand beweist, dass die Halbvokale, die ja auch heute noch in der russischen Schriftsprache ein Scheindasein führen, bis zum XIV. Jahrhundert jedenfalls ausgesprochen worden sind. Die Beobachtung der Entwicklung der Chomonie in den Texten der russischen Notenbücher vom XV. Jahrhundert an zwingt zu der Einsicht, dass die Ersetzung der Halbvokale jedenfalls keine rein mechanische gewesen ist, sondern ihren Grund in der Veränderung der Aussprache des Slavonischen (resp. Russischen) hatte, die ihrerseits dann eine dementsprechende Veränderung in der Orthographie der Gesangstexte bedingte. In der Unterhaltungssprache und in der nicht zum Gesungenwerden bestimmten Schriftsprache fand diese Einschiebung der Vokale o und e an Stelle der Halbvokale jedoch nicht statt. Sie beschränkte sich ausschliesslich auf die Gesangstexte[3]) der Kirchenbücher, wo sie allerdings bald allgemein angewandt

1) Siehe **Smolenski**: »Alphabeth des Mesenez« S. 34, Anm. 1.

2) Die Literatur über die Chomonie giebt **Metallow** in seinem »Abriss der Geschichte des russischen Kirchengesanges« (S. 69, Anm. 1) ziemlich vollständig an. Vrgl. auch das dort nicht angeführte originelle polemische Schriftchen: »Über den Chomonie-Gesang« (Pskow, 1870, anonym), sowie »Arbeiten (Trudy) der Kiewer Geistl. Akademie«, 1878, B. 1, S. 162—199.

3) Eine ähnliche Erscheinung ist z. B. das e muet der französischen Gesangsaussprache.

wurde, denn nicht nur die Gesänge des Snamennij Rospjew, sondern überhaupt sämtliche in der russischen Kirche gebräuchlichen Gesangbücher erhielten einen derart veränderten Text. Einer der Hauptgründe, der die Chomonie bewirkte, war ohne Zweifel der Wunsch, die vermittelst der semaischen Notation niedergelegten Kantilenen unverändert zu erhalten. Das war jedoch nur möglich, wenn man die Halbvokale des Textes durch Vokale ersetzte, da sonst die über den Halbvokalen befindlichen Zeichen hätten eliminiert werden müssen. »Die Zeichen der semaischen Notation bewahren wir gleich einem Heiligtum, aber die heiligen Worte werden verunstaltet« meint der Mönch Euphrosynius.[1] Dieses harte Urteil wird verständlich, wenn man in Betracht zieht, dass die Texte der Gesänge sich immer mehr von der Lesart der Lektionsbücher sowie von der Umgangssprache entfernten und allen Nicht-Sängern, vielleicht auch den Sängern selbst bald völlig sinn-und zusammenhanglos erscheinen mussten. Nichtsdestoweniger griff die Chomonie immer mehr und mehr um sich. Die Sänger, die ursprünglich der Not gehorchend die Halbvokale durch Vokale ersetzt hatten, begnügten sich damit bald nicht mehr, da sie Gefallen am volltönenden Klang der nach den Gesetzten der Chomonie ausgesprochenen Texte fanden, und schoben die Vokale auch an solchen Stellen ein, wo ihre Verwendung weder orthographisch noch phonetisch irgendwie gerechtfertigt war.

Neben der immer mehr um sich greifenden Chomonie fand im russischen Kirchengesange gleichzeitig noch eine andere Unsitte Verbreitung, die jedoch nicht, wie die Chomonie, durch sprachgeschichtliche Tatsachen einigermassen gerechtfertigt erscheint, sondern die nichts anderes darstellte als eine wenig geschmackvolle Nachahmung der im byzantinischen gottesdienstlichen Gesange gebräuchlichen sogenannten »Kratimata«. Im byzantinischen und ebenso im russischen Kirchengesange war bekanntlich die Abhängigkeit des Melos vom Texte eine vollständige. Die Kirchenmelodien an sich, ohne textliche Unterlage, stellten eine sinnlose Tonfolge dar, in der man sich nicht hätte zurechtfinden können, weil der für das musikalische Auffassungsvermögen rein musikalischer Formen unerlässlichste Anhaltspunkt, der Rhythmus, ganz und gar fehlte, denn der Rhythmus der Melodie wurde ausschliesslich durch den Rhythmus des Textes bestimmt, der wiederum in der Akzentnation der einzelnen Wörter seine Grundlage hatte.[2] Um die Möglichkeit zu haben, die Gesänge der Kirche reicher auszugestalten, musste man vor allen Dingen den Texten ein diesem Zwecke entsprechenderes vielgestaltigeres Aussehen geben. Anfänglich unterschieden sich die Texte der gesungenen Hirmoi, Sticheroi, Tropaia, Kondakia usw. in nichts von den Texten der gelesenen

---

1) In seiner Schrift über »Ketzerei und Gotteslästerung« vom Jahre 1651 (Handschrift der Bibl. d. Moskauer Synodal Schule, № 74.)

2) Vgl. hierzu P. Aubry: »Le rhythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen-âge (1903.)

Um der musikalischen Erfindung ein breiteres Feld einzuräumen, begann man damit, einzelne Wörter, auf denen ausgedehntere Melismen erwünscht waren, je nach Bedarf auseinanderzurecken, wodurch z. B. ein ἀλληλούια folgendes Aussehn gewann: ʼΑαααλη̣ηηηηηηλοοοοουοουιιααα, in den russischen (slavonischen) Handschriften entsprechend: Ааааааааллилуууууууууууууииииии аааааааааааааа. Doch bot diese Neueinführung wohl vorzugsweise dem Auge des Sängers ein ungewohntes Bild dar, während das Ohr des Zuhörers wahrscheinlich das allen bekannte Textwort doch noch auffassen und infolgedessen den Windungen der Melodie willig folgen konnte. Schlimmer gestaltete sich die Sache, als die Sänger mit der einfachen Dehnung, d. h. Vervielfältigung der Vokale nicht mehr auszukommen glaubten und anfingen, in den Gesangstext willkürlich erfundene, sinnlose Silbenverbindungen einzuschieben, um für die musikalischen Verzierungen, deren Anbringung im Interesse ihrer Kunst lag, die nötige textliche Unterlage zu gewinnen. Diese Unsitte nahm in Byzanz schon im XII. Jahrhundert ihren Anfang. Als solche textliche Einschiebsel wurden dort vorzugsweise die Silbenverbindungen terirem (teteterirem, titititiremterirem, tolotototerirem) oder anena (nenena usw.) verwandt. Im byzantinischen Kirchengesange wurden die mit solchen Verzierungen (κρατήματα) ausgeschmückten Gesänge besonders hoch geschätzt. Die Notenbücher, in denen sich zahlreiche damit versehene Gesänge fanden, nannten die byzantinischen Sänger bekanntlich »καλοφωνικα«.[1]) Nicht lange nach ihrer Einführung in den byzantinischen Kirchengesang kam diese Manier der Textverzierungen auch schon in Russland auf. Hier wurde ausser der Silbenverbindung »anena« zu diesem Zweck noch die Silbe »chou« verwandt, aus der später (im XV. u. XVI. Jahrhundert) die sehr verbreitete Verzierung »chebuwe« entstand, die schon sozusagen eine selbständige textliche wie musikalische Geltung beanspruchte, obwohl ihr eigentlicher Sinn Niemandem klar war. Ihr genetischer Zusammenhang mit der bulgarischen Floskel »chobuwo«, die sich in den sogenannten »vergnügten« (sabawnyje) Gesängen bis jetzt (auch in der Form »chachacha«) im Gebrauch der bulgarischen Kirche erhalten hat,[2]) ist sehr wahrscheinlich. Die »Anenaiken« treten schon in sehr alten Notenhandschriften des russischen Kirchengesanges auf, sie finden sich sogar in einigen Kondakarienhandschriften.[3]) Einen besonderen Aufschwung nahm diese Verzierungsmanier erst in der Epoche der Chomonie, d. h. zu Ende des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, nachdem ihr Gebrauch zeitweilig etwas ein-

1) Ausführlicheres bei Rasumowski: »Kirchengesang in Russland«, S. 107.

2) Smolenski: Die altrussischen Gesangsnotationen etc.«, S. 95.

3) Siehe die Abbildungen bei Rasumowski »Kirchengesang in Russland«, S. 62 und bei Smolenski, l. c., Fig. 38. Bei Rasumowski: »Linienlose Kirchenhandschriften etc.«, S. 89, Anm. 1 findet sich das Verzeichnis der ältesten mit Anenaiken versehenen Handschriften.

geschränkt war. Die Dauer solcher noch im XVII. Jahrhundert gebräuchlichen Anenaiken betrug nicht selten bis zu zwei Minuten.[1]) Endlich in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts schwanden die Anenaiken, dank der zu jener Zeit vorgenommenen Reformierung des russischen Kirchengesanges, aus dem Gebrauche und wurden bald ganz vergessen.[2])

Weder die Chomonie noch der übermässige Gebrauch der Anenaiken gereichte dem russischen Kirchengesange zum Vorteil. Die Chomonie brachte vor allem den Nachteil mit sich, dass die Betonung der Wörter oft verändert werden musste, ein Umstand, der auch auf die Bedeutung der semeiographischen Zeichen und ihre Anwendung nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Zeichen, die früher nur über unbetonten Silben gestanden hatten, fielen nun mit dem Akzent zusammen und umgekehrt, wodurch das ganze System der Zeichenschrift, das zu einem Teil auf dem Unterschiede zwischen akzentuierten und nichtakzentuierten Silben aufgebaut war, ins Schwanken geriet.[3]) Der grösste Übelstand jedoch, den die Chomonie und der Gebrauch der Anenaiken mit sich brachten, war der, dass sich in der russischen Kirche allmählich die Gewohnheit einbürgerte, zwei und drei Gesänge, ungeachtet ihrer völligen Inkongruenz, gleichzeitig auszuführen, was naturgemäss eine abscheuliche Kakophonie ergeben musste. Diese »schlimme, schädliche und gottungefällige Sitte«, wie sich das »Geistliche Reglement« ausdrückt, war ohne Zweifel auf die übermässige Verzierungssucht der russischen Kirchengesänger und auf den unkontrollierbaren Missbrauch der Chomonie zurückzuführen. Dank der Einführung der vielen überflüssigen Vokale und der zahllosen Anenaiken, die oft minutenlange Dauer hatten, beanspruchte die Ausführung der Gesänge eine immer längere Zeit. Um nun die Vorschriften des Kirchenstatuts bezüglich der Zahl der Gesänge und des Lektionsquantums trotz der längeren Dauer der einzelnen Gesänge genau einhalten zu können, verfiel man auf die im höchsten Grade antimusikalische Idee, zwei und drei Texte gleichzeitig, aber nicht nach der gleichen Melodie abzusingen. Ästhetische Rücksichten scheinen bei den damaligen Sängern gegenüber den Vorteilen der Zeitersparnis nicht in Betracht gekommen zu sein. Jedenfalls ist kein Zeugnis erhalten, dass von den Sängern selbst gegen diese barbarische Unsitte protestiert worden wäre. Dagegen erhoben sich schon früh von Seiten der russischen Hierarchen Klagen über die Missstände auf dem Gebiete des Kirchengesanges.[4]) Doch waren die

---

1) Vgl. bei Smolenski, l. c., die Notenübertragung der sogenannten »Grossen Anenaika«, S. 37.

2) Nur im Gesange der Altläufigen florieren die Anenaiken noch heutigen Tages, gleichwie sich darin auch die Chomonie in vollem Umfange erhalten hat.

3) Über Einzelheiten dieser Erscheinung, deren die vorliegende Darstellung entraten kann, findet sich Genaueres bei Rasumowski: »Linienlose Handschriften etc.« S. 129 ff. und bei Smolenski: »Alphabet des Mesenez« S. 37, 38.

4) Siehe z. B. das Sendschreiben des Erzbischofs Gennadius von Nowgorod an den

Hierarchen anscheinend nicht im stande, aus eigener Machtvollkommenheit radikale Abhilfe gegen die bemerkten Übelstände zu schaffen. Nicht viel Erfolg hatte auch der Zar Jwan IV.[1]) mit seinen nach dieser Richtung hin unternommenen Reformversuchen. Zwar richtete er sein Augenmerk ernstlich auf den »unordentlichen Gesang« in den Kirchen und brachte bei dem von ihm einberufenen Stoglawy Ssobor den Vorschlag ein, diesem Übelstande abzuhelfen, erreichte damit jedoch nur, dass der Stoglawy Ssobor, der sich nicht weniger als der Zar über den »unanständigen Gesang zu zweien und zu dreien«[2]) entrüstete, beschloss, an verschiedenen Orten des Reiches Sängerschulen zu begründen, um einen Bestand von Sängern, »die des Singens in Ehren kundig seien«[3]) heranzubilden. Dadurch wurde jedoch das Übel nicht nur nicht behoben, sondern, im Gegenteil, verschärft, denn die in den neubegründeten Sängerschulen herangebildeten jungen Sänger wetteiferten bald, einander an Kunstfertigkeit zu überbieten und waren weit entfernt davon, die Gesänge der Kirche zu der früheren Einfachheit zurückzuführen[4]). Die Chomonie blieb in vollster Blüte bestehen und die Anenaiken nahmen an Zahl und Umfang in beängstigender Weise zu.

Erst als sich zu Anfang des XVII. Jahrhunderts die öffentliche Meinung entschieden gegen die im Kirchengesange eingewurzelten Missstände richtete, wurde endlich allerhöchsten Ortes beschlossen, gründlich mit ihnen aufzuräumen. Eine allgemeine Reform des Kirchengesanges wurde in Angriff genommen, die besonders auch für die Semeiographie der Kirchenhandschriften bedeutungsvoll und verhängnisvoll werden sollte. Ganz zuerst wurde die unnatürliche Sitte des gleichzeitigen Absingens mehrerer Gesänge aus der Welt geschafft. Ein Erlass des Zaren Alexei Michailowitsch vom Jahre 1652, den er unter Mitwirkung des Patriarchen und verschiedener anderer geistlicher Ratgeber verfasste, schreibt in kategorischer Form vor, dass »von nun ab nach Überlieferung der hlg. Apostel und hlg. Kirchenväter in allen Kirchen Moskaus und des Reiches ordentlich und ruhevoll, einstimmig gesungen werden solle«[5]). Bald darauf, im Jahre 1655, berief der Zar eine Kommission, bestehend aus 14 »Didaskalen«, ein und erteilte ihr den Auftrag, sämtliche beim russischen

Mitropoliten Simon von Moskau vom Jahre 1490 (Hist. Akten, B. I. № 104) bei Sacharow: »Über den russischen Kirchengesang« (Moskau 1849) und die dort abgedruckte Encyklika des Patriarchen Hermogen (um 1611).

1) Vrgl. S. 41. Anm. 1.

2) Stoglaw (Ausgabe der Geistl. Akademie zu Kasan, 1862). Kap. 16, S. 63, 105.

3) Ibidem Kap. 25.

4) Über die russischen Sängerschulen sind zwei vortreffliche Spezialuntersuchungen erschienen von Rasumowski: »Die Diakonen und Subdiakonen des Patriarchen und des Zaren« (Herausgegeben von Findeisen. Petersburg 1895) und von Metallow: »Die Synodalsänger, früher die Sängerknaben des Patriarchen«. Petersburg 1898.

5) Rasumowski: »Kirchengesang in Russland«, S. 78.

Gottesdienste gebräuchlichen Gesangstexte zu korrigieren, d. h. alle Zusätze der Chomonie aus ihnen zu entfernen und sie so »der wahrhaftigen Rede« nahezubringen. Durch die historischen Ereignisse jener Zeit, Krieg und Pest, wurden die Arbeiten der Kommission unterbrochen. Allein der Zar war nicht der Mann, einen einmal gefassten Plan äusserer unliebsamer Umstände wegen aufzugeben. Im Jahre 1668 berief er eine zweite Kommission ein, der in gleicher Weise der Auftrag wurde, die Gesangshandschriften der russischen Kirche sowohl nach der textlichen als auch nach der musikalischen Seite hin in Ordnung zu bringen. Diese Aufgabe wurde von der zweiten aus sechs geistlichen Würdenträgern bestehenden Kommission, an deren Spitze der Mönch **Alexander Mesenez** stand,[1]) in ausgezeichneter Weise gelöst, und die korrigierten Bücher wurden alsbald zu allgemeiner Befriedigung in den gottesdienstlichen Gebrauch eingeführt.

Als die Bücher in der neuen Gestalt vorlagen, beschloss die Kommission, um ein für alle Male allen willkürlichen Änderungen eine Schranke zu setzen, die Drucklegung dieser korrigierten Notenhandschriften zu betreiben. Doch dieser Absicht entstand ein arges Hindernis in den von **Schaidurow** in die semiotische Notation eingeführten Merkbuchstaben. Diese Buchstaben wurden, wie oben erwähnt, in Zinnober geschrieben, die Technik des Buchdruckergewerbes war aber damals, besonders in Russland noch nicht so weit fortgeschritten, um sich einer so schwierigen Aufgabe, wie sie der zweifarbige Druck darstellte, gewachsen zu zeigen. Der Gedanke, die Merkbuchstaben des **Schaidurow** statt zinnoberrot einfach schwarz zu drucken, scheint keinem von den sechs »Didaskalen« gekommen zu sein. Wenigstens verlautet in den Annalen nichts über einen diesbezüglichen Vorschlag. Möglich ist es allerdings auch, dass man von diesem Auswege absah, weil die immerhin recht komplizierten Formen der Schaidurowschen Buchstaben bei gleichfarbigem Druck viel an Übersichtlichkeit verloren hätten. Wollte man also die Notenbücher drucken, so musste vor allem Ersatz für die Schaidurowschen Merkbuchstaben geschafft werden. Diese Einsicht bedingte die letzte durchgreifende Veränderung, die die semiotische Notation im Verlaufe ihrer geschichtlichen Entwicklung erfahren hat. **Alexander Mesenez** machte der Kommission, in der er das Präsidium führte, den Vorschlag, die Zinnober-Buchstaben des **Schaidurow** durch besondere kleine Merkzeichen zu ersetzen, die an verschiedenen Stellen des eigentlichen Semas angebracht werden sollten, um dadurch die Stellung des durch das betreffende Sema ausgedrückten Tones auf den verschiedenen Stufen der Tonleiter zu veranschaulichen. Es lag im praktischen Interesse der Sache,

1) Die Namen der Kommissionsmitglieder teilt zum ersten Mal **Rasumowski** (»Theorie und Praxis des Gottesdienstlichen Gesanges«, Moskau, 1886, S. 50) mit, nach den von ihm in den Akten der Mosk. Synodaltypographie gefundenen Quittungen, die diese 6 »Didaskalen« über den Empfang ihres Gehaltes ausgestellt haben.

diese Merkzeichen und das ganze System ihrer Verwendung möglichst einfach zu gestalten. Daher behielt Mesenez die traditionelle Einteilung der zwölfstufigen Tonleiter, die dem russischen Kirchengesange zugrunde lag, in vier Gebiete oder »Zusammenklänge« bei und bezeichnete näher nur die Stellung des fraglichen Tones innerhalb eines Gebietes. Auf diese Weise kam er mit einer zweifach verschiedenen Bezeichnung jedes Semas aus. Wurde die erste Stufe eines Gebietes verlangt, so erhielt das Sema überhaupt kein Merkzeichen, für die zweite Stufe wurde das Merkzeichen (ein kurzer, dicker oder feiner Strich), je nach der Form des Semas, in der Mitte des vertikalen Haarstriches oder links resp. in der Mitte seiner unteren Hälfte angebracht, während die dritte Stufe durch dasselbe Merkzeichen, das nun an der Spitze des vertikalen Striches oder rechts am Zeichen stand, ausgedrückt wurde. Der »einfache Krjuk« beispielsweise, konnte, dementsprechend in seinem Gebiete folgende Formen annehmen:

für die erste Stufe =

für die zweite Stufe =

für die dritte Stufe =

Durch diese Bezeichnungsweise der Tonhöhenveränderungen wurde die semantische Notation allerdings bedeutend vereinfacht. Das von Mesenez in Vorschlag gebrachte System hatte nur einen Mangel. Es nahm nicht Rücksicht darauf, dass durchaus nicht alle Zeichen der semantischen Notation, gleich dem Krjuk und einigen anderen, für die vier verschiedenen Gebiete des ganzen Tonbereiches verschiedene Formen hatten. Dadurch wurde bei vielen Zeichen eine Zweideutigkeit möglich, die dem ganzen semantischen System, inbezug auf Klarheit und Übersichtlichkeit, nicht zum Vorteil gereichen konnte. Das Zeichen »Palka« (der Stab), um nur eines der vielen Beispiele herauszugreifen, war in derselben Gestalt in dem »finsteren« und im »hellen« Gebiete gebräuchlich. Der Schaidurowsche Buchstabe bezeichnete dabei die Tonhöhe völlig genau, was sich von den Merkzeichen des Mesenez nicht behaupten lässt.

(ohne Merkzeichen, als erste Stufe) konnte e¹ sein (im »finsteren« Gebiete) oder f¹ (im »hellen« Gebiete).

(mit dem Merkzeichen der zweiten Stufe) konnte d¹ sein oder g¹

(mit dem Merkzeichen der dritten Stufe) konnte e¹ sein oder a¹

Dieselbe Doppelbedeutung konnte das Zeichen Paraklyt in seinen drei Formen haben:

(ohne Merkzeichen) (mit dem Merkzeichen der 2. Stufe) (mit dem Merkzeichen der 3. Stufe)

sowie eine ganze Reihe anderer Zeichen. Merkwürdiger Weise ist dieser Mangel des Mesenezschen Systems der Tonhöhenbezeichnung weder von den Mitgliedern der zweiten Kommission noch jemals später in Betracht gezogen worden. Allerdings mag der Umstand, dass sich die russischen Kirchengesänge meist in einem verhältnismässig geringen Tonumfange bewegten, wobei grössere Intervallensprünge grundsätzlich vermieden wurden, diesen Mangel nicht allzu sichtbar haben hervortreten lassen. Doch sind immerhin Fälle denkbar, in denen die blosse Bezeichnung der Tonstufe ohne nähere Angabe des Gebietes nicht genügen konnte. Es ist nicht unmöglich, dass diese Erwägung mit zu den Gründen gehört hat, dank denen es der Mesenezschen Erfindung nicht gelang, die Schaidurowschen Buchstaben völlig aus dem Gebrauche zu verdrängen. Denn das ist in der Tat nicht der Fall gewesen. Obwohl die Merkzeichen des Mesenez von der Kommission sanktioniert und in die Praxis des russischen Kirchengesanges eingeführt wurden, so blieben daneben doch die Zinnober-Buchstaben des Schaidurow als durchaus zuverlässigere Anzeiger der Tonhöhe bestehen. Rasumowski und nach ihm die Mehrzahl der jüngeren russischen Gelehrten glauben freilich, dass, umgekehrt, die Schaidurowschen Buchstaben sich neben den Merkzeichen des Mesenez nur erhalten hätten, weil ihre traditionelle Bedeutung bei der damals angeblich zu besonderer Geltung erhobenen »Heiligkeit der Überlieferung« zu gross gewesen sei, um sie ohne weiteres fallen zu lassen. In dieser Annahme scheint jedoch sowohl die »Heiligkeit der Überlieferung« als auch der semeiographische Wert der Mesenezschen Merkzeichen einigermassen überschätzt. Die Schaidurowschen Buchstaben blieben, solange man nach den »Krjuki« singen wollte, doch eigentlich unentbehrlich. Neben ihnen stellten die Mesenezschen Merkzeichen einen unverständlichen Pleonasmus dar. Ihre einzige wirklich reale Bedeutung war die, gewissermassen als Mittel der Kontrolle zu dienen. Denn bei der doppelten Bezeichnung der Tonhöhe liessen sich etwaige Fehler in den Abschriften der Gesangbücher leicht anzeigen. Ein Zeichen wie z. B. folgender einfache Krjuk weist einen inneren Widerspruch auf, der nicht unbemerkt bleiben kann: das Merkzeichen am oberen Ende des vertikalen Striches, deutet die dritte Stufe, das heisst h, an, der Zinnober-Buchstabe verlangt a. Richtig wäre = a, (mit dem Merkzeichen in der Mitte des vertikalen Striches), oder = h.

Die grosse Autorität, deren sich Mesenez bei seinen Zeitgenossen in allen Fragen, die den Kirchengesang betrafen, erfreute, mag der Grund gewesen

sein, weshalb seine Merkzeichen in den praktischen Gebrauch eingeführt wurden selbst als ihr ursprünglicher Zweck, den Druck der Kirchenhandschriften zu erleichtern, illusorisch wurde. Obwohl, wie Rasumowski auf Grund der Akten der Moskauer Synodaltypographie mitteilt, im Jahre 1678 die Typen für alle Zeichen der sematischen Notation in vollem Bestande gegossen wurden,[1]) so unterblieb nichtsdestoweniger der Druck der Gesangshandschriften nicht nur für dieses Jahr sondern für einen Zeitraum von weiteren zwei Jahrhunderten. Im Jahre 1688 wurde allerdings der Versuch gemacht, die Zeichen der sematischen Notation zu stechen und parallel mit einer Übertragung in Noten des Liniensystems zu drucken. Dieser Versuch gelang jedoch nicht sonderlich,[2]) und wurde später nicht wiederholt. Fast zweihundert Jahre lang blieb die ganze Angelegenheit auf sich beruhen. Die Kryuki, vollständig durch die Noten des Liniensystems verdrängt, gerieten bei der ganzen gebildeten Welt Russlands in Vergessenheit, bis endlich im XIX. Jahrhundert das Interesse für diese eigenartige Seite der russischen Kirchenmusikgeschichte wieder rege wurde. Das Verdienst, die Frage vom Druck der sematischen Zeichen aufs neue angeregt zu haben, gebührt Rasumowski. Dank seinem eifrigen Betreiben wurde ein Satz Typen zum Druck der Kryuki angefertigt, und seinem Buche »Der Kirchengesang in Russland« (Moskau, 1867) konnte er schon eine vollständige Übersicht aller im russischen Kirchengesange gebräuchlichen Zeichen der sematischen Notation in Typendruck beigeben. Eine weitere Stufe in der Geschichte des Druckes der russischen sematischen Notation bildete dann die monumentale Ausgabe der Gesellschaft von Liebhabern alter Schrift-und Kunstdenkmäler, der »Vollständige Cyclus von Gesängen des alten sematischen Kirchengesangs« (№ LXXXIII, 1884—85, sechs Bände) und ein unübertrefflich feiner Typendruck sematischer Zeichen liegt endlich in dem von der Moskauer Synodaltypographie bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung herausgegebenen »Alphabet des Kryuki-Gesanges« von Metallow (Moskau, 1899) vor.[3]) Eine weitere Phase in der Geschichte des Druckes der sematischen Zeichen ist schwerlich zu erwarten, wenn man nicht annehmen

---

1) Siehe den Aufsatz »Der russische Kirchengesang« in den Sitzungsberichten des Ersten Archäologischen Kongresses in Moskau, 1869.

2) Der Einzige erhaltene Abdruck dieser zwölf Tafeln befindet sich in der Bibliothek des Moskauer Hauptarchivs des Ministeriums des Äusseren (№ 456—923). Eine kurze Probe, die einen von der Unvollkommenheit dieses Druckversuches überzeugt, findet sich bei Metallow »Alphabet des Kryuki-Gesanges« (Moskau, 1899) S. III.

3) Detaillirtere Angaben über die Geschichte des Druckes der sematischen Notation finden sich bei Bessonow in der ausführlichen Studie: »Über das Schicksal der sematischen (Noten-) Gesangbücher« (Rechtgläub. Revue [Prawosslawnoje Obosrenje], 1864, Mai und Juni), bei Undolski: »Notizen zur Geschichte des Kirchengesanges in Russland« (Moskau, 1846), Ssacharow: Untersuchungen über den Russischen Kirchengesang« (Journ. d. Minist. d. Volksaufklärung, 1849, B. LXI—LXIII, № 2, 3, 7, 8) endlich in der Vorrede zum »Alphabet des Kryuki-Gesanges« (Moskau, 1899) von Metallow.

will, dass Anregungen zur dieser Frage von den in jüngster Zeit wieder legalisierten Gemeinden der Altgläubigen ausgehen konnten.

Der reiche Schatz der erhaltenen russischen Gesangshandschriften lässt sich, wie aus der vorstehenden Darstellung hervorgeht, in drei leicht von einander zu unterscheidende Gruppen einteilen. Die erste Gruppe umfasst die Handschriften der fünf ersten Jahrhunderte des russischen Kirchengesanges, die die sematische Notation sozusagen in ihrer Urgestalt zeigen. Die zweite Gruppe umschliesst die Handschriften vom Ende des XVI.—zum Ende des XVII. Jahrhunderts, die als Hauptcharakteristikum die Schaidurowschen Zinnober-Buchstaben aufweisen. Die dritte und letzte Gruppe wird durch die Mesenezschen Merkzeichen kenntlich gemacht, neben denen jedoch, wie gesagt, die Buchstaben des Schaidurow bestehen blieben. Es ist selbstverständlich, dass sich innerhalb des Rahmens einer jeden dieser drei Hauptgruppen eine ganze Anzahl von Unterabteilungen konstruieren lässt, zum Teil auf Grund textlicher Unterschiede d. h. hauptsächlich inbezug auf das allmähliche Aufkommen und Wiederverschwinden der Chomonie, zum Teil auf Grund der handschriftlichen Veränderungen der Semantik selbst, die sich im Laufe der Jahrhunderte aus einer Art Keilschrift zu der künstlerisch vollendeten Schreibweise entwickelte, die man in späteren Handschriften bewundern kann.

Eine systematische Darstellung der sematischen Notation soll im fünften Kapitel versucht werden. Vorher scheint es angebracht, eine kurze Übersicht über die Hilfsmittel zu geben, die es heutigen Tages ermöglichen, die Zeichen der sematischen Notation mit unanfechtbarer Sicherheit zu entziffern.



4. Kapitel.

Die vom Patriarchen **Nikon** angeordnete Revision und Verbesserung der russischen Kirchenbücher fand bekanntlich nicht bei der gesamten rechtgläubigen Bevölkerung Russlands Beifall. Sie gab Anlass zu dem Schisma der russischen Kirche, dem Raskol, dem es beschieden war, solch eine bedeutsame Rolle in der Geschichte des Landes zu spielen. Auch für die Geschichte des russischen Kirchengesanges blieb diese Spaltung nicht ohne Bedeutung, insofern als die von nun ab so genannten »Altgläubigen« (Starowerzy oder Raskolniki) nicht nur die vom Patriarchen **Nikon** anbefohlenen Verbesserungen des Textes aller Gebet- und Gesangbücher, sondern auch die damit in Verbindung stehende Umgestaltung der musikalischen, respektive semeiographischen, Seite des Kirchengesanges ablehnten, ganz zu schweigen von allen späteren Neuerungen, z. B. der Einführung des Liniensystems, das bei den Raskolniki heute noch als Ketzerei verpönt ist. Diesem Umstande verdanken wir es, dass der Krjuki-Gesang auch gegenwärtig, wenn auch in sehr beschränktem Umfang, in Russland lebendig ist. Er hat sich bei den meisten Sekten der Altgläubigen, vorzugsweise bei den Jedinowerzy und Bespopowzy erhalten, und zwar, wie behauptet wird, vollständig unverändert seit der Zeit, da sich das Schisma in der russischen Kirche vollzog. Der Umstand, dass der gottesdienstliche Gesang dieser Sekten auch heute noch alle sonderbaren Auswüchse der Chomonie aufweist, sowie manche Eigentümlichkeit der Aussprache, die oft fast unverständlich ist, legt allerdings die Annahme nahe, dass man es bei diesem Gesange in der Tat mit den Überbleibseln längst entschwundener Jahrhunderte zu tun hat. Andererseits freilich lässt sich nicht in Abrede stellen, dass im Laufe der Zeit doch zahlreiche Feinheiten der semiatischen Notation bei den Altgläubigen in Vergessenheit geraten sind. Die Sänger der Kirchenchöre bei den Altgläubigen singen, wie dem Verfasser aus eigener Beobachtung bestens bekannt ist, eigentlich nur nach den Merkbuchstaben des **Schaidurow**, die in allen modernen Handschriften in reicher Fülle über die Zeichen verstreut sind. Dank dieser jetzt gebräuchlichen verschwenderischen Tonhöhenbezeichnung — bei mehrstufigen Zeichen werden alle Töne angemerkt, nicht nur der höchste, wie bei **Schaidurow** — kann der Sänger allerdings fast jede Kenntnis der Zeichen selbst, d. h. ihrer tonalen Bedeutung missen und benutzt sie nur noch als rhythmische Anhaltspunkte. Über eine wirklich genaue Kenntnis der Zei-

chen der sematischen Notation in allen ihren Bedeutungen verfügen nur die wenigen gebildeten Regenten der altgläubigen Kirchenchöre. Es sind somit nur spärliche Stützen, auf denen die musikalische Tradition des Krjuki-Gesanges beruht, und auch sie können gewiss nicht als unbedingt zuverlässig gelten. Immerhin wird man in fraglichen Fällen auch dieses lebendige Zeugnis, natürlich mit einiger Vorsicht, zu Rate ziehen dürfen.

Ein wichtigeres Hilfsmittel zur Entzifferung der sematischen Notation späterer Jahrhunderte als diese lebendige Quelle, aus der, wie gesagt, mit Vorsicht zu schöpfen ist, stellen einige, für diesen Zweck überaus wertvolle Gesanghandschriften dar, die unter dem Namen »Dwosnamenniki«, d. h. Doppelzeichenhandschriften bekannt sind und in denen die Melodie über dem Texte zweifach notiert ist, nämlich in gewöhnlicher Notenschrift und mit den Zeichen der sematischen Notation. Nach diesen Handschriften scheint zeitweilig, d. h. gegen Ausgang des XVII. Jahrhunderts eine starke Nachfrage gewesen zu sein. Es hat sich eine grosse Anzahl solcher »Dwosnamenniki« erhalten.[1] Die sematischen Zeichen dieser Handschriften weisen neben den Schaidurowschen Buchstaben ausnahmslos auch die Merkzeichen des Mesenez auf, was dafür zeugt, dass sie keinesfalls vor dem Ende des XVII. Jahrhunderts entstanden sind. Hinsichtlich des Zweckes dieser Handschriften besteht die Ansicht, das die Dwosnamenniki einen letzten Versuch darstellen sollten, die sematische Notation vor dem Untergange zu bewahren. Eine andere Meinung geht dahin, dass diese Doppelhandschriften den Zweck hatten, die Vorzüge der Notenschrift vor der alten Semeiographie recht deutlich zu veranschaulichen. Höchst wahrscheinlich hatten sie jedoch nur die Bedeutung, die wir, nach Umkehrung der Gesichtspunkte, auch heute noch an ihnen schätzen. Sie sollten den in der Notenschrift noch nicht recht bewanderten Sängern das Lesen und Verstehen derselben erleichtern. Jetzt dienen sie uns, umgekehrt, dazu, nach den Noten die Bedeutung der ihnen entsprechenden Zeichen der sematischen Notation festzustellen.

Die wichtigsten Hilfsmittel zum Verständnis der sematischen Notation sind jedoch die handschriftlichen Lehrbücher des Kirchengesanges zum Schulgebrauch, die sich aus jener Zeit erhalten haben, als die sematische Notation noch alleinige Geltung im russischen Kirchengesange hatte. An theoretischen Musiktraktaten war das mittelalterliche Russland, im Gegensatz zu Byzanz, arm, das heisst es weist eigentlich kein einziges Werk auf, das diesen Namen verdiente. Dagegen hat sich eine ganze Anzahl sozusagen gesangstechnischer Abhandlungen erhalten, die, trotz ihrer Primitivität, für die Entzifferung der sematischen Notation von unzweifelhaftem Wert sind. Die erste derartige byzantinische Schrift, der wir begegnen, ist die dem Johann Kukuzeles zuge-

[1] Eines des besterhaltenen Exemplare ist die Handschrift № 41 der Bibl. d. Mosk. Synod. Schule.

schriebene »Τέχνη ψαλτική καὶ σημάδια ψαλτικὰ μετὰ πάσης χειρονομίας καὶ συνθέσεως« (XIII. Jrh.). In Russland treten derartige Lehrbücher natürlich viel später auf. Der Unterricht der Kirchengesänger wurde, wie im vorigen Kapitel berichtet, überhaupt erst um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in einigermassen zweckmässiger Weise organisiert, wozu die immer mehr um sich greifenden Missbräuche der Chomonie und des Durcheinandersingens den Anlass boten. Bis dahin mochte man sich mit der mündlichen Überlieferung der gesangstechnischen und semeiographischen Regeln beholfen haben. Auch wurde, wie man aus Andeutungen des Stoglaw[1]) schliessen kann, die Einheitlichkeit des Kirchengesanges im ganzen Reich nicht streng eingehalten. Die dank den Bemühungen des Stoglawy Ssobor errichteten Sängerschulen, durch die diesen Übelständen abgeholfen werden sollte, setzten als Hauptbedingung eines einigermassen befriedigenden Erfolges eine einheitliche Unterrichtsmethode voraus. So treten denn um diese Zeit in den Notenhandschriften zuerst Verzeichnisse der semiatischen Zeichen mit ihren Benennungen auf,[2]) zu denen sich später Erklärungen und Anleitungen zur Ausführung der Zeichen[3]) gelegentlich auch besondere Merkverse[4]) gesellten. Wie primitiv diese »Erläuterungen« waren, mögen folgende auf gut Glück herausgegriffene Beispiele beweisen. Ohne die späteren weniger allgemein gehaltenen Traktate wären sie kaum mehr verständlich. So haben sie, als deren Ergänzung doch

1) Stoglaw (Kasan, 1862, S. 32—33, 65, 105).

2) Handschriften der Bibliothek des Troize-Sergiews Klosters № 408, 409 und 411, Handschriften der Mosk. Eparchial-Bibliothek № 256, 261, 289.

3) Bibliothek des Troize-Sergiews Klosters, Handschrift № 413. Bibliothek des Rumanzewschen Museum zu Moskau, Handschrift № 428.

4) Diese Merkverse hatten mit der Notation nichts zu tun, sondern stellten ein mnemotechnisches Hilfsmittel dar, um den Sängern den Charakter der 8 Echoi einzuprägen. Als Melodien wurden meist die Anfänge der Sticherol Dominem exclamavi aus jedem der 8 Echoi des »Ssamossaj Respjew« gewählt. Die Texte wurden frei erfunden. Sie sind insofern bemerkenswert als sie auf späte Einflüsse des byzantinischen Kirchengesanges auf den russischen Kirchengesang hindeuten. Ein Merkvers lautete z. B.

Nowgoroder Sticherarion, Bibliothek der Moskauer Geistlichen Akademie № 240 Bl. 88.	Sticherarion byzant. Ursprungs (14 photogr. Aufnahmen von P. Sewastjanow in d. Öff. Bibl. zu Petersb. № 33 Bl. № 13/2)
Merkverse für die 8 Echoi	Μαθοῦσε ...
Echos 1. Aus dem Kloster wanderte ein Mönch	Ἀμας ...
» 2. Ein zweiter Mönch begegnet ihm	Καὶ ...
» 3. Kommst du weit her, Bruder?	Πόθεν ἔρχῃ ...
» 4. Aus Konstantinopel	Ἀπὸ Ἀδριανουπόλεως
» 5. Setzen wir uns Bruder, zum Plaudern.	Τί ἔμαθες ...
» 6. Lebt meine Mutter noch Bruder?	Ἀπέθανεν ἡ μάμα σου
» 7. Deine Mutter ist gestorben	Ψ... καὶ ὁ χάρτος σου
» 8. Weh mir, weh mir, meine Mutter!	Καὶ ὁ Θεὸς μακαρίζει αὐτὴν

(Preobrashenski: »Kirchengesang in Russland« S. 158.)

einen gewissen Wert. In einer Handschrift der Bibliothek des Troize-Sergiewo Klosters[1]) finden sich z. B. folgende »Erklärungen«:

»Den einfachen Krjuk singe etwas höher als die »Zeile«
Den finsteren » » » » » den einfachen
Den hellen » » » » » » finsteren
Den dreifach hellen Krjuk singe etwas höher als den hellen
Den einfachen Pfeil halte auf der Zeile aus ohne zu steigen oder zu fallen
Den hellen Pfeil halte aus und rücke ihn dann zwei Mal hinauf
Den Pfeil mit dem Wölkchen kippe um (?), nachdem du ihn ausgehalten hast
Den einfachen Stab lass nur ein wenig stehen
Das muntere Täubchen lass in der Gurgel girren.
Die Zwei im Boot lass zwei Mal schaukeln usw. usw.

In diesen Erklärungen wird, wie man sieht, bei den meisten Zeichen auf ein anderes Bezug genommen oder auf die »Zeile« (Stroka), während einige Erläuterungen nur die Gesangestechnik, die Art der Ausführung angeben. Der Sinn der meisten Erklärungen ist heute mit Hilfe späterer Quellen leicht zu enträtseln, nur was mit der häufig erwähnten »Zeile« gemeint ist, lässt sich leider nicht mit Sicherheit konstatieren. Dieser Ausdruck wird meistenteils im Sinne eines Normaltones gebraucht, auf diese Bedeutung weist wenigstens die immer wiederkehrende Angabe hin, dass dieses oder jenes Zeichen höher oder tiefer als die »Zeile« zu singen sei. Smolenski spricht die nicht allzu unwahrscheinliche Voraussetzung aus, dass die »Zeile« vielleicht etwas Ähnliches gewesen sei wie das byzantinische »Ison« und will der Dominante in den russischen Kirchentönen diese Bedeutung zuerkennen.[2]) Rasumowski dagegen will der Zeile eine ähnliche Bedeutung zuschieben, wie sie den Schlüsseln des modernen Notensystems (Martyrien der byzantinischen und Kondakarien-Notation) zukommt, wobei die »Zeile« jeweilig dem Grund- oder Haupttone jedes Echos entsprechen würde.[3]) Mit dem Aufkommen der Schaidurowschen Buchstaben verlor die »Zeile« ihre Bedeutung als Masstab der Tonhöhenbestimmung und wird in späteren didaktischen Abhandlungen ähnlicher Art in diesem Sinne nicht mehr erwähnt.

Ein nicht unwichtiges Werk der älteren Literatur, die sich in dieser oder jener Weise mit den Krjuki befasst, ist das »Buch Kokisy oder Schlüssel zu den semiatischen und kasanschen Zeichen«, das der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angehört und sich lange Zeit einer grossen Beliebtheit bei den russischen Kirchensängern erfreut hat. Dieses »Buch Kokisy« war

1) № 413, Bl. 383. Die meisten dieser »Erklärungen«, die oft eines gewissen Humors nicht entbehren, sind unübersetzbar. Vgl. Rasumowski: »Linienlose Notenhandschriften« etc. S. 96.

2) Smolenski: »Alphabet des Mesenez«. S. 74.

3) Rasumowski: »Linienlose Notenhandschriften«. S. 121.

eigentlich nichts anderes als eine ziemlich vollständige Sammlung der im russischen Kirchengesange gebräuchlichen sogenannten Figuren (Liza) und Thetas, der eine Übertragung in einfachere, jedem mit der sematischen Notation einigermassen vertrauten Sänger verständliche Zeichen beigefügt war. Unter »Figuren« und »Thetas« versteht man in der Terminologie des russischen Kirchengesanges jene immer sich gleichbleibenden Melismen, Tropen und länger ausgeführten melodischen Wendungen, aus denen die Messgesänge grösstenteils mosaikartig zusammengesetzt werden. Für diese feststehenden, jedem russischen Kirchensänger geläufigen Tonfolgen waren schon früh bestimmte Benennungen geschaffen worden, und für ihre Niederschrift hatten sich ebenso bestimmte Formeln der Semeiographie herangebildet. Diese semeiographischen Formeln bestanden aus mehr oder weniger willkürlich aneinander gereihten Zeichen der sematischen Notation, die hier jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Bedeutung gebraucht wurden, sondern einen besonderen, »geheimnisvollen« Sinn erhielten, den zu enträtseln oft vollständig unmöglich wäre, wenn nicht jenes »Buch Kokisy«[1]) einem die Handhabe dazu bieten würde. Der Unterschied zwischen den Figuren und Theatas war ein rein quantitativer: diese stellten die längeren, jene die weniger ausgeführten melodischen Phrasen dar, semeiographisch unterschieden sie sich insofern von einander, als in den Figuren die Zeichen der sematischen Notation wenigstens annähernd in der ihnen eigentlich zukommenden Bedeutung gebraucht wurden, während ihre Verwendung in den Thetas sich überhaupt nicht mehr nach irgendwelchen Regeln richtete, sondern nur in der auf Tradition beruhenden Praxis der Kirchensänger ihre Rechtfertigung fand. Anfangs war die Zahl der Figuren und Thetas nicht gross, wuchs jedoch allmählich bis auf 30—90 für jeden Modus heran, so dass die Sänger bald Mühe hatten, diese enorme Anzahl von immerhin beträchtlich lang ausgesponnenen Melismen ihrem Gedächtnis einzuprägen. Auch die Darstellungsweise in kurzen sematischen Formeln von bedingter Bedeutung bot dem Gedächtnis bald nicht mehr genügende Anhaltspunkte. So sahen sich die Sänger gezwungen, in die Handschriften oft ausser den sematischen Formeln der Figuren und Thetas auch noch ihre Auflösung in einfache, allen verständliche Zeichen in ihrer gewöhnlichen Bedeutung hineinzuzeichnen. Dadurch wurde der Wert der sematischen Formeln natürlich illusorisch, nichtsdestoweniger erhielten sie sich im Gebrauch der russischen Semeiographie so lange aufrecht, als diese selbst nicht ihre Bedeutung verlor. Diese Auflösungen wurden meist am Seitenrande der Handschriften hineingeschrieben, während die Figuren und Thetas unmittelbar über den diesen Formeln entsprechenden Textworten standen. Doch war auch, allerdings seltener, die umgekehrte Anordnung gebräuchlich. Eine Sammlung solcher »Auflösungen«, die sich in den Handschriften immer

1) Die Etymologie des Wortes »Kokisy« siehe oben S. 7. Anm. 1.

nur vereinzelt finden, bot den russischen Sängern das »Buch Kokisy«, in dem 214 Figuren und 67 Thetas namhaft gemacht und sowohl in der bedingten Darstellung durch semeographische Formeln als auch in einfacher Zeichenschrift vorgeführt werden. Freilich ist damit die Zahl der gebräuchlichen Figuren und Thetas nicht erschöpft—Undolski in seiner ziemlich vollständigen Übersicht alter semeographischer termini technici zählt allein 115 Thetas auf[1])—doch war das »Buch Kokisy« für die zeitgenössischen Sänger immerhin von unschätzbarem Werte und ist es auch heute noch, weil es in gewissem Sinne als Ergänzung des Mesenez'schen »Alphabets« gelten kann.

Weit höher als alle erwähnten »Erklärungen« und »Erläuterungen« der sematischen Notationen steht unstreitig dieses zuletzt genannte Werk, das um das Jahr 1668 entstanden ist. Trotz seines verhältnismässig geringen Umfanges bietet das Alphabet des Mesenez inhaltlich unvergleichlich viel mehr als alle übrigen die sematische Notation behandelnden Traktate zusammengenommen. Es ist fraglos das wertvollste Dokument, das die russische Literatur für die Fragen der speziellen Neumenforschung überhaupt aufzuweisen hat. Nichtsdestoweniger war das Alphabet des Mesenez bis vor nicht allzulanger Zeit nur aus den wenigen erhaltenen handschriftlichen Exemplaren bekannt.[2]) Erst im Jahre 1888 wurde es von dem verdienstvollen Gelehrten St. Smolenski im Drucke herausgegeben und zugleich mit einer Fülle der wertvollsten Anmerkungen versehen, die, an sich betrachtet, ein kapitales Werk darstellen, das essentiell und methodologisch eine Fülle neuen und anregenden Stoffes bietet.

Das Alphabet des Mesenez,[3]) dessen Erscheinen, wie aus dem Vorstehenden ersichtlich, in engstem Zusammenhange stand mit der von seinem Ver-

---

1) Näheres darüber bei Smolenski: »Alphabet des Mesenez« S. 96, bei Metallow: »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche«, S. 280, 281 und in desselben Autors »Alphabet des Krjuki-Gesanges«, S. 66—96. Vrgl. auch bei Rasumowski: »Kirchengesang in Russland«, S. 289—321 die Übertragung von 112 Thetas und 93 Figuren in Notenschrift, sowie die bemerkenswerte Darstellung dieses Gegenstandes bei Wosnessenski: »Über den Kirchengesang der griechisch-russischen Kirche. Der grosse Snamennij Rospew.« (Kiew, 1887/88, S. 7—10.)

2) Die Bibliothek des Rjumanzew'schen Museums zu Moskau besitzt zwei Exemplare (№ 176 u. 1218 d. Undolsk. Bibl.), die Petersburger Öffentliche Bibliothek ebenfalls zwei (Q. XII. № 1 und № 116 d. Bibl. Tolstoi), zwei weitere Exemplare befinden sich in der Bibliothek der Moskauer Synodal-Schule (№ 727 u. 219 unvollst.), eines befindet sich in der Bibliothek des Moskauer Hauptarchivs des Ministeriums des Äusseren (№ 405) und eines im Privatbesitz des Kaufmanns Belkin zu Kasan. Der Text der letztgenannten Handschrift liegt der Druckausgabe Smolenskis zu Grunde.

3) Über den Lebenslauf dieser bemerkenswerten Persönlichkeit ist leider nur wenig bekannt, nämlich nur so viel, dass Mesenez Mönch des Klosters des Hlg. Sawwa zu Swenigorod und später Korrektor der Moskauer Synodal-Typographie war. Die erwähnte von Rasumowski aufgefundene Quittung des Mesenez über den Empfang seines Gehaltes in der Typographie war bis vor nicht langer Zeit, ausser dem »Alphabet« selbst, das einzige Do-

fasser geleisteten Arbeit bei der Verbesserung und Instandsetzung der beim russischen Gottesdienste gebräuchlichen Gesangshandschriften, verfolgte in erster Linie das Ziel, das von Mesenez neuerfundene System der Tonhöhenbezeichnung bekannt zu machen. Nebenher diente jedoch sein Werk auch allgemeineren pädagogischen und apologetischen Zwecken. Das Verständnis der semantischen Notation sollte erleichtert, diese selbst zugänglicher und übersichtlicher gemacht werden; ausserdem lag es dem Verfasser daran, die Vorzüge der alten Semeiographie vor dem Liniensystem aufzuzeigen, dessen starre Formen dem lebendigen und biegsamen Charakter der darzustellenden Kantilenen des russischen Kirchengesanges, wie Mesenez sehr wohl einsah, nicht recht entsprachen; endlich sollte durch diese grundlegende Schrift die sematische Notation vor allen zukünftigen Entstellungen, verständnislosen »Verbesserungen« und vor etwaigen Versuchen einer gewaltsamen Anpassung an die ihr der Grundidee nach völlig heterogene Notenlinienschrift bewahrt werden. Die Absicht des Mesenez, die sematische Notation vor dem ihr seitens des Liniensystems drohenden Untergange zu schützen, schlug, wie schon kurz erwähnt, fehl. Die Notenhandschriften mit der von Mesenez in Vorschlag gebrachten Vereinfachung der Semantik wurden nicht gedruckt, und das Liniensystem eroberte sich das Feld des russischen Kirchengesanges, ohne dass es dabei irgendwelche nennenswerte Hindernisse zu überwinden gehabt hätte. Für seine Zeitgenossen hatte das Werk des Mesenez somit nicht die Bedeutung, die der Autor wohl erhofft hatte, von um so grösserem Wert wurde es dafür für die Nachwelt. Das konnte der Verfasser freilich leider nicht voraussehen und seine Schrift infolgedessen auch nicht so abfassen, wie es im Interesse der gegenwärtigen Leser wünschenswert gewesen wäre. Mesenez richtet sich an ein Publikum, dem der Zeichengesang nicht nur in seinen Grundzügen sondern mit allen Details bekannt sein musste. Man merkt es seiner Darstellungsweise an, dass er bei seinen Lesern eine ziemlich genaue Kenntnis des behandelten Gegenstandes voraussetzt, die er nur vertiefen und in ein System bringen will.

Der Inhalt des Mesenez'schen Alphabetes gliedert sich in drei grössere Abschnitte, denen eine Einleitung vorangestellt ist, in der neben allerhand Ermahnungen allgemeinster Art der Zweck des Buches erörtert wird und die Umstände geschildert werden, unter denen sich die Arbeiten der zweiten Kommission vollzogen. Der erste Abschnitt ist der Erklärung der einzelnen

kument, das die Existenz des Mesenez verbürgte. Erst vor wenigen Jahren hatte Smolenski das Glück, eine Notenhandschrift aufzufinden, die, wie einem dem Texte der Handschrift vorangestellten Widmungsgedichte zu entnehmen ist, von Mesenez für einen gewissen Tschernzyn geschrieben worden ist. Diese kostbare Handschrift wurde von Smolenski der Bibliothek der Moskauer Synodal-Schule einverleibt (№ 98). Das erwähnte Widmungsgedicht (abgedruckt bei Smolenski: »Die altrussischen Gesangsnotationen etc.«, S. 35, Anm.) enthält einzige, wenn auch nur spärliche autobiographische Angaben.

Zeichen und insonderheit der von **Mesenez** erfundenen Merkzeichen zur Tonhöhenbestimmung gewidmet. Der volle Titel dieses Abschnittes lautet: »Mitteilungen über die systematischen Merkzeichen für alle Stufen von den tiefsten aufsteigend bis zur zwölften, geflissentlich möglichst kurz dargestellt für alle, die das Singen erlernen wollen.« Entsprechend der im russischen Kirchengesange von jeher üblichen, auch von **Mesenez** beibehaltenen Gliederung der 12 stufigen Tonleiter in vier Gebiete, deren jedes drei Töne umspannte, zerfällt dieser erste Abschnitt des Mesenez'schen Alphabets in drei Teile

1 2 3 | 4 5 6 | 7 8 9 | 10 11 12

Der erste Teil handelt von den ersten Stufen der vier Trichorde, d. h. von denen Tönen 1, 4, 7, 10, die keinerlei nähere Bezeichnung ihrer Tonhöhe erhalten sollten, z. B.

= 1, = 4, = 7, = 10, oder

= 1 oder 4, = 4 oder 7.

Mesenez zählt hier fast alle gebräuchlichen Zeichen (125 an der Zahl) mit ihren Benennungen auf, zuerst die einstufigen, dann die zweistufigen, dreistufigen usw., endlich die Zeichen, deren Bedeutung nicht feststehend sondern für die verschiedenen Modi veränderlich war. Bei den mehrstufigen Zeichen gilt hier natürlich die Regel, dass der höchste der berührten Töne eine der vier ersten Stufen 1, 4, 7, 10 ist. Dieses Prinzip übernahm **Mesenez** aus dem System der Schaidurowschen Zinnoberbuchstaben (siehe weiter unten).

Der zweite Teil des ersten Abschnittes behandelt die für die Tonstufen 2, 5, 8, 11 gebräuchlichen Zeichen, natürlich dieselben wie die im ersten Teile namhaft gemachten, nur dass sie das Merkzeichen zur Tonhöhenbestimmung erhalten und zwar entweder in der Mitte des vertikalen Haarstriches als kurzen Aufdruck oder an der linken Seite des Zeichens in Form eines kurzen Haarstriches, z. B.

= 2, = 5, = 8, = 11, oder

= 2, oder 5, = 5 oder 8.

Im dritten Teile werden dieselben Zeichen für die Stufen 3, 6, 9, 12 dargestellt, wobei das Merkzeichen entweder oben am vertikalen Strich oder an der rechten Seite des Zeichens angebracht wird, z. B.

= 3, = 6, = 9, = 12, oder:

= 3 oder 6, = 6 oder 9.

Anschliessend werden noch die sogenannten »Ausnahme-Zeichen« (elf an der Zahl) namhaft gemacht, die nur für die erste Stufe der vier Gebiete und zwar vorzugsweise für die des »dreifach hellen« Gebietes (10) Geltung haben, infolgedessen die Merkzeichen überhaupt nicht annehmen.

Der nächste, zweite, Abschnitt der Mesenez'schen Grammatik stellt ihren wichtigsten Teil dar. Er trägt die Überschrift: »Weitere Mitteilungen über die Zeichen, über ihre Verschiedenheit, sowie darüber, wie ein jedes Zeichen gesungen wird, welche Zeichen miteinander übereinstimmen, um wie viele Stufen ein jedes in der tiefsten und höchsten Tonlage steigt und fällt oder nur steigt.« Es werden hier natürlich dieselben Zeichen behandelt, die schon im ersten Abschnitte aufgezählt wurden, doch geht Mesenez dieses Mal mit grösserer Ausführlichkeit auf den Charakter und die Bewegungsart der einzelnen Zeichen ein. Immerhin muss auch bei diesem Abschnitte die Kürze, deren sich Mesenez in seiner Darstellung »geflissentlich« befleissigt, bedauert werden. Für diese knappe Behandlungsweise des Gegenstandes wird man einigermassen entschädigt durch Hinweise auf 83 Zeilen (Stroki) aus den Hirmoi, die dem Alphabete als Suplement beigegeben sind und in denen alles für einen Kirchensänger der damaligen Zeit Wichtige und Wissenswerte mit bewunderungswürdigem Geschicke zusammengestellt ist.

Die Wiedergabe dieser 83 Zeilen oder »Stroki« bildet den dritten Abschnitt der Mesenez'schen Grammatik. Der gewöhnlichen semiatischen Darstellung der Kantilenen ist ihre Auflösung in einfachere, meist einstufige Zeichen beigegeben, wodurch das Verständnis schwierigerer und komplizierterer semiatischer Bildungen und Kombinationen natürlich sehr erheblich gefördert wird.[1]) Doch kann auch dieser Abschnitt des Werkes auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben, denn es fehlen in ihm alle sogenannten Thetas und die meisten Figuren (Liza), deren Entrátselung oft mehr als schwierig ist, deren Ausdeutung und Übertragung jedoch ein Werk für sich ausgemacht haben würde. Mesenez erachtete eine ausführliche Behandlung der Thetas und der meisten Figuren in seinem Alphabete — einige Figuren, zumal die kürzeren und die sogenannten »Popjewki« (Tropen) gelangen in den 83 Zeilen doch zur Darstellung — wohl für überflüssig, weil in dem erwähnten Traktate »Das Buch Kokisy etc.« eine für die damalige Zeit wahrscheinlich ausreichende Behandlung desselben Gegenstandes vorlag. Die Aufgabe der zweiten Kommission bestand vor allem

1) Smolenski in seiner Ausgabe des Mesenez'schen Alphabets stellt dieser Wiedergabe ein und derselben Kantilenen in komplizierter und einfacher semiatischer Darstellung noch die entsprechenden Lesarten derselben »Zeilen« nach Handschriften des XII. und XV. Jahrhunderts gegenüber, sowie ihre Darstellung in Noten des Liniensystems nach der ersten Druckausgabe des Synodal Hirmologion und seine eigene Notenübersetzung. Diese dem »Alphabet des Mesenez« beigegebenen 14 Tafeln, auf denen in 8 Rubriken ein und derselbe Stoff (die 83 Zeilen der Hirmoi) dem Leser in den verschiedensten Darstellungen vor Augen geführt wird, bildet einen wahren Schatz für das Studium der semiatischen Notation.

darin, den gewöhnlichen Zeichengesang in Ordnung und in Übereinstimmung mit dem verbesserten, von allen willkürlichen Zusätzen gereinigten Texte der Gesangshandschriften zu bringen. Die ihrem Wesen nach selbst willkürliche Notierungsweise der Thetas und Figuren brauchte sie daher nicht in den Kreis ihrer Arbeiten zu ziehen, zumal es ja schon früher üblich geworden war, die Thetas und Figuren, wenigstens in den schwierigsten Fällen, in den Handschriften selbst durch die »Auflösungen« am Seitenrande dem Verständnis auch weniger geschulter Sänger näher zu bringen. Endlich bedurften die Thetas und Figuren überhaupt am wenigsten der Korrektur, weil ihre ausgedehnten Melismen doch nur in einem losen Zusammenhange mit dem meist sehr spärlich unterlegten Texte standen und insofern die Mitglieder der Kommission naturgemäss weniger interessieren mussten, da sie es doch hauptsächlich auf eine Verbesserung des Textes absahen.

Den Schluss des Mesenez'schen Alphabetes bildet eine Gegenüberstellung der einzelnen Zeichen der semiotischen Notation ihren rhythmischen Werten nach, ein Verfahren das augenscheinlich durch die dem Verfasser sicherlich bekannten und ihrem Wesen nach zur Nachahmung verlockenden mathematischen Verhältnisse der Noten des Liniensystems inspiriert war. Der Versuch des Mesenez, die Zwei- und Vierteilung der rhythmischen Werte auch auf die Krjuki anzuwenden, konnte natürlich nicht vollkommen gelingen, weil die Zeichen der semiotischen Notation, wie schon früher erwähnt, bei ihrer nur von den Akzenten des Textes abhängigen rhythmischen Selbständigkeit und bei den durch die Forderungen des lebendigen Ausdruckes bedingten Verhältnissen der Längen und Kürzen, sich in diese starren Formen nur annäherungsweise einzwängen liessen. So führt denn auch Mesenez diesen Versuch der rhythmischen Wertbestimmung der einzelnen Zeichen, besonders in den 83 Zeilen, nicht mit aller Konsequenz durch.

Endlich sei noch erwähnt, dass Mesenez zu bescheiden, um seinen Namen auf das Titelblatt des von ihm verfassten Werkes zu setzen, seine Autorenschaft erst in einem Akrostichon, das das ganze Buch beschliesst, verrät.

Fast gleichzeitig mit dem Alphabete des Mesenez entstand noch ein anderes Traktat über die semiotische Notation, der sogenannte »Schlüssel« des Tichon Makarjewski, eine Schrift deren eigentlicher Zweck noch nicht vollständig aufgehellt ist. Man weiss nicht recht, ob der Verfasser den Anhängern der semiotischen Notation das Verständnis des neuen Liniensystems näher bringen wollte, oder ob er, umgekehrt, die Abtrünnigen wieder zur alten Notierungsweise zurückzuführen beabsichtigte. Sein »Schlüssel« vermittelt die Kenntnis der Zeichen der semiotischen Notation durch ihre parallele Darstellung mit den Noten des Liniensystems, ist also eigentlich nichts anderes als ein systematisierter »Dwosnamennik«. Für das Studium der semiotischen Notation ist er insofern eine sehr schätzenswerte Quelle als er auch solchen Lesern ver-

ständlich und leicht zugänglich ist, die mit den Prinzipien der semiatischen Notation noch gar nicht vertraut sind. Leider liegt der »Schlüssel« des Tichon Makarjewski bis jetzt nicht im Drucke vor[1].

Hiermit ist die Reihe der Hilfsmittel, die uns zum Studium der russischen Krjuki-Notation, ausser den Gesangshandschriften selbst, zur Verfügung stehen, erschöpft. Die erste Stelle unter ihnen nimmt, wie aus den vorstehenden Ausführungen zur Genüge ersichtlich, das Alphabet des Mesenez ein, doch kann man auch der übrigen Quellen nicht entraten, denn es lässt sich ihnen mancher bedeutungsvolle Hinweis entnehmen, der oft für das Gesamtbild der semiatischen Notation und der durch sie dargestellten Kantilenen nicht unwesentlich ist. Durch die grundlegenden Arbeiten Smolenskis (Anmerkungen zum »Alphabet des Mesenez«) und Metallows (»Alphabet des Krjuki-Gesanges«) ist das Verständnis der semiatischen Notation heutigen Tages natürlich ausserordentlich erleichtert. Den Ausführungen des folgenden Kapitels sind, ausser dem Alphabet des Mesenez selbst, vorzugsweise die beiden genannten Werke zugrunde gelegt worden. Es wäre ein ebenso aussichtsloses wie unnützes Unternehmen, wollte man es versuchen, bei einer systematischen Darstellung der semiatischen Notation jetzt noch neue eigene Wege einzuschlagen. Die Aufgabe des Verfassers der vorliegenden Arbeit konnte es nur sein, aus der verwirrenden Fülle des Stoffes das Wichtigste und wirklich Wesentliche herauszuschälen, und mit möglichst knappen Strichen ein möglichst vollständiges Bild des behandelten Gegenstandes zu entwerfen.



1) Handschriftliche Exemplare dieses Traktates befinden sich in der Petersburger Öffentlichen Bibliothek (№ 116 der Bibl. Tolstoi, II.) und im Moskauer Hauptarchiv des Ministeriums des Äusseren (№ 455—928). Das letztgenannte Exemplar ist, wahrscheinlich versehentlich, mit dem einzigen Abdruck der 12 gestochenen Platten semiatischer Zeichen (siehe S. 52, Anm. 2) zusammen geheftet, denn über eine Beteiligung des Tichon Makarjewski an diesem ersten missglückten Druckversuche der semiatischen Zeichen ist nichts bekannt. Metallow nennt (»Abriss der Geschichte des russischen Kirchengesanges«, S. 100, Anm. 1) ohne nähere Angaben noch folgende handschriftliche Exemplare des »Schlüssels«: eines in der Bibl. der Petersb. Geistlichen Akademie, eines in der Bibl. der Gesellschaft für Geschichte und Altertümer Russlands in Moskau, und eines in der Bibliothek des bekannten russischen Archäologen I. I. Newostrujew. Vgl. auch Undolski, l. c., S. 14.

5. Kapitel.

Bei einer systematischen Darstellung der russischen semiatischen Notation erscheint es am zweckmässigsten, die einzelnen Zeichen schon in der Form vorzuführen, die sie aufwiesen, als das System dieser Notation den Höhepunkt seiner Ausbildung erreicht hatte. Das war gegen Ende des XVII. Jahrhunderts der Fall, das heisst zu der Zeit, als die Entwicklung der semiatischen Notation durch die Erfindung der Mesenez'schen Merkzeichen, neben denen, wie schon erwähnt, auch die Schaidurow'schen Zinnober-Buchstaben in Gebrauch blieben, ihren Abschluss fand. Die einzelnen Zeichen lassen die Formen, die sie ursprünglich hatten, d. h. wie sie uns in den ältesten erhaltenen russischen Gesangshandschriften begegnen, völlig unzweifelhaft erkennen, obwohl die handschriftlichen Veränderungen, die die semiatische Notation im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat, naturgemäss sehr bedeutende sind. Die Zeichen aber, die um die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts aus dem Gebrauche schwanden, sind so wie so nicht mit Sicherheit deutbar, konnten also in die systematische Darstellung der Krjuki-Notation doch keine Aufnahme finden.

Schon aus dem Grunde, um die Notenübertragungen der einzelnen Zeichen sofort verständlich zu machen, scheint es geboten, diese Darstellung mit der Erklärung der Schaidurow'schen Zinnober-Buchstaben und der Mesenez-schen Merkzeichen zu beginnen. Wie bereits erwähnt, legte Schaidurow seinem Systeme die von Alters her im russischen Kirchengesange übliche Teilung der zwölfstufigen Tonleiter in vier Gebiete zu je drei Tönen zugrunde. Augenscheinlich schwebte ihm dabei diese Tonleiter als Verbindung dreier Hexachorde vor, denn er benutzte zur Bezeichnung der zwölf Tonstufen nicht zwölf verschiedene Buchstaben, sondern bloss sechs und zwar in der Weise, dass er das mittlere Hexachord mit diesen sechs Buchstaben folgerichtig bezeichnete, während die unteren und oberen drei Töne nur durch Modifikationen der für die Bezeichnung der unteren, respektive oberen Hälfte des mittleren Hexachordes benutzten Buchstaben kenntlich gemacht wurden. Denkt man sich die zwölfstufige Tonleiter, die dem russischen Kirchengesange ab-

tonales Gerüst diente, als entstanden aus der Verbindung dreier gleicher Hexachorde, so erscheint diese Bezeichnungsweise völlig logisch:

ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la ut re mi fa sol la

Bei **Schaidurow** erhält dieses System folgendes Aussehen:

⸗Г Н Ш Г Н • Ж Н П Ж Н К

ut re mi ut re mi fa sol la fa sol la

Die zur Tonhöhenbezeichnung verwandten Buchstaben des slavonischen Alphabetes waren nicht willkürlich gewählt, sondern hatten insofern einen bestimmten Sinn, als es durchweg die Anfangsbuchstaben besonderer termini technici der russischen Sängersprache sind, die bis dahin zur annähernden Bezeichnung der Tonlage gebraucht worden waren (Z. B. Г—gorasdo nisko, sehr tief, oder Н—nisko, tief usw.). Der Punkt zur Bezeichnung der dritten Stufe des »dunklen« Gebietes war ursprünglich ein Ѳ, verlor diese Gestalt jedoch bald dank der flüchtigen Schreibweise der Abschreiber und blieb von da ab als Punkt im allgemeinen Gebrauche. Statt der Bezeichnungen ⸗Г für die erste Stufe des »einfachen« und Г für die erste Stufe des »dunklen« Gebietes fanden gelegentlich auch die Kombinationen ⸗ГН respektive ГН Verwendung. Ein vertikalen Strich | entstanden aus dem Buchstaben ı, deutete an, dass das damit versehene Sema auf denselben Ton zu singen sei, wie das vorhergehende.

Ausser diesen zur Bezeichnung der Tonhöhe bestimmten Buchstaben führte **Schaidurow** noch eine ganze Reihe anderer Zeichen ein, die grösstenteils zur Angabe agogischer oder dynamischer Nuancen dienten. Die wichtigsten von ihnen sind folgende:

ϧ — nichts anderes als der schlecht geschriebene Buchstabe b (ƃ) des slavonischen Alphabetes, zur Bezeichnung der Tempobeschleunigung (borso=schnell, flink);

— — entstanden aus dem Buchstaben т (t) des slavonischen Alpahetes, wurde zur Bezeichnung der Verlangsamung des Tempos gebraucht (ticho=langsam, ruhig);

ϒ — (u des slavonischen Alphabetes), zur Bezeichnung scharfer Akzente gebräuchlich (Udarka=Schlager);

⸗ — Bezeichnung für den sogenannten »Bruch« (Lomka), womit die Auslassung eines Tones angedeutet wurde;

— Das sogenannte »Schaukelzeichen« verlangte für das damit bezeichnete Sema eine Ausführung, die die Mitte hielt zwischen einem langsamen Triller und einem langsamen Vibrato.

3 — »Gähner« (Sjewok) fügt zum höchsten Ton eines Semas noch den nächsthöheren hinzu [1])

Was nun die Zeichen der sematischen Notation selbst anbetrifft, so lassen sie sich auf einige wenige Urformen zurückführen, aus denen das ganze vielgestaltige System dieser Notierungsweise entstanden ist. Es sind im Grunde genommen nicht mehr als zehn verschiedene Zeichen, die die sematische Notation aufweist, und selbst diese liessen sich leicht auf eine noch geringere Zahl wirklich selbständiger Formen reduzieren. Diese zehn Zeichen sind folgende:

— *Paraklyt*. Dieses Zeichen hatte ursprünglich die Gestalt eines griechischen Σ und wurde in den ältesten Handschriften sehr häufig verwandt, ja stand seinem Gebrauch nach entschieden an erster Stelle unter allen Zeichen. Später wurde seine Verwendung sehr erheblich eingeschränkt und zwar meist zu Gunsten des folgenden Zeichens.

— *Krjuk*, der bald eine durchaus dominierende Stellung unter den Zeichen der sematischen Notation einnahm und beibehielt. Die Bezeichnung ist etymologisch auf das griechische κρούω zurückzuführen (siehe oben S. 32 Anm. 1,), bedeutet auf russisch jedoch »der Haken« und wurde jedenfalls erst in diesem Sinne der Umgangssprache geläufig. Unter ihrer »Krjuki-Notation« verstanden die russischen Kirchensänger sicherlich nichts anderes als eine »Haken-Schrift.« An den möglichen Zusammenhang dieser Bezeichnung mit dem alt-griechischen κρούσις mag schwerlich Jemand gedacht haben.

— *Stopiza* (die Fusstapfe), der Zeichnung nach eigentlich nichts anderes als ein Krjuk, dem die Fortsetzung des schrägen Querbalkens fehlt.

— *Palka* (der Stab)

— *Statja* (etymologisch von statj=Halt machen, stehen bleiben abzuleiten)

— *Sloshitja* (etymologisch von sloshitj=zusammenlegen abzuleiten)

— *Sapjataja* (das Komma)

---

1) In der Druckausgabe des »Vollständigen Zyklus von Gesängen des alten sematischen Kirchengesanges (Ausgabe der Gesellschaft von Liebhabern alter Schrift-und Kunstdenkmäler, № LXXXIII 1884—86, sechs Bände) werden diese dynamischen und agogischen Vortragszeichen in Zinnober nicht verwandt, mit Ausnahme des horizontalen Striches zur Bezeichnung der Verlangsamung des Tempos und auch dieser wird schwarz gedruckt.

— *Tschaschka* (die Schale).

— *Krysh* (das Kreuz).

— *Rog* (das Horn).

Zu diesen zehn Zeichen gesellt sich noch ein der Zeichnung nach ebenfalls selbständiges Zeichen, das jedoch insofern keine selbständige Bedeutung beanspruchen kann, als es niemals allein, sondern nur als Komponente der meisten Gruppenneumen gebraucht wird, denen es auch den Namen verliehen hat,

— *Theta* (slavonisch Fita).

Die übrigen Zeichen der semantischen Notation, die eine selbständige gesangliche Bedeutung beanspruchen, sind ihrer äusseren Form nach entweder Modifikationen der oben aufgezählten Zeichen, oder sie stellen die Vereinigung einzelner Teile dieser Zeichen oder mehrerer Zeichen zu einem Ganzen dar. Diese Kombinationen sind jedoch von den sogenannten Gruppenneumen, den Thetas und Figuren (Liza), streng zu unterscheiden. Als Modifikationen des Kryuk stellen sich folgende zwei Zeichen dar:

— *Dwa w tschelnu* (Zwei im Boot),

— *Pauk* (die Spinne), etymologisch richtiger vom griechischen παυω herzuleiten.

Aus der Vereinigung einzelner Teile verschiedener Zeichen sind folgende Zeichen entstanden, die eine durchaus selbständige gesangliche Bedeutung haben:

— *Stryela* (der Pfeil), zusammengesetzt aus der Statja und dem unteren Querbalken des Kryuk,

— *Gromnnaja Stryela* (der donnernde Pfeil), besteht aus zwei Kommas und dem unteren Querbalken des Kryuk.

— *Trjassoglássnaja Stryelá* (etwa mit »Rüttel-Pfeil« zu übersetzen), besteht aus der Sloshitja und dem unteren Querbalken des Kryuk. Das Adjektivum trjassoglássnaja bedeutet »mit der Stimme rütteln, zittern« (Vibrato?),

— *Podtschaschje* (die Unterschale), zusammengesetzt aus dem unteren Querbalken des Kryuk und einem sogenannten »Hilfszeichen«, das ebenfalls »Podtschaschje« hiess,

— *Smijza* (die Schlange), in älteren Handschriften dem Griechischen Buchstaben ξ sehr ähnlich geformt, nicht ganz einwandfrei in ein-

fachere Elemente zu zerlegen, wahrscheinlich jedoch aus dem Hilfszeichen »das Wölkchen« (siehe unten) und der Sloshitja zusammengesetzt.

— *Slameiza* (das Bänkchen), aus dem unteren Querbalken des Krjuk und dem Hilfszeichen der »Heiligkeit« (siehe unten) kombiniert.

— *Ossolu* (unübersetzbar), Stopiza, durch den Querbalken des Krjuk vervollständigt.

Zu den ursprünglichen Formen der semantischen Notation müssen ob ihrer selbständigen gesanglichen Bedeutung noch folgende Zeichen gerechnet werden, die nichts anderes darstellen als Kombinationen von zwei oder mehr ganzen Zeichen.

— Smjza und Sloshitja

— Smjza und Statja,

— Der sogenannte »grosse« Pauk, Kombination von Pauk und Statja,

— Statja und Komma,

— Sloshitja und Komma,

— *Tscheljustka* (die Kinnlade), Verbindung von Stopiza und Komma,

— Komma mit Kreuz;

— *Chamila*, zwei Kommas und Schale (Tschäschka), äusserlich und der Tonbedeutung nach vom griechischen Neuma χαμιλή sehr verschieden, etymologisch ist es natürlich dasselbe Wort,

— *Derbiza* (unübersetzbar), zwei Kommas und Stab (Pálka),

— *Kljutsch* (der Schlüssel), Kombination von Krjuk und Kreuz.

Ausser diesen hauptsächlichen Verbindungen sind noch einige andere gebräuchlich gewesen, die jedoch eine geringere Bedeutung hatten. Eigentlich schon ins Gebiet der sogenannten Figuren gehören folgende drei Zeichenkombinationen, die merkwürdiger Weise in »Grammatiken« und »Alphabeten« unter die einfachen Zeichen gerechnet werden:

— *Duda* (die Pfeife), aus dem nur noch in der *Truba* vorkommenden Theta ohne Querstrich, Statja und Komma zusammengesetzt.

— *Njemka* (die Deutsche), Statja, Kreuz und b quadratum (?), auf die letzgenante Komponente spielt ja wohl auch der Name an.

—*Truba* (die Trompete), zusammengesetzt aus dem Pfeil (Strjelá) und dem sonst nur in der Duda verwandten Buchstücke des Thetas.

Die bisher aufgezählten Zeichen waren nicht auf allen Stufen der Tonleiter gleicherweise gebräuchlich. Meist beschränkte sich ihr Gebrauch auf

eines, zwei oder höchstens drei von den vier Gebieten, in die die dem russischen Kirchengesange zugrunde liegende zwölfstufige Skala zerlegt wurde[1]) Bestimmte Regeln hierüber sind übrigens nie aufgestellt worden, mit der für jedes dieser Zeichen bevorzugten Tonlage hatte sich der russische Kirchensänger in praxi vertraut zu machen. Die Zeichen, die für den ganzen Umfang der Tonleiter in Betracht kamen, wurden für die verschiedenen Gebiete durch besondere Beizeichen kenntlich gemacht. Diese Beizeichen bestanden für das dunkle Gebiete aus einem kurzen, dicken Strich (das Zeichen der »Dunkelheit«), für das helle Gebiet aus zwei ebensolchen Strichen (das Zeichen der »Helligkeit«), für das dreifach helle Gebiet endlich aus drei Strichen (das Zeichen der »dreifachen Helligkeit«). Die Semata, die diese Zeichen annehmen konnten, galten in ihrer ursprünglichen Gestalt demnach nur für das einfache Gebiet. Die Zeichen der Helligkeit, Dunkelheit und dreifachen Helligkeit wurden über dem schrägen Querbalken der Semata angebracht, bei der Statja standen sie rechts vom Sema. Nur bei der Skameiza (Bänkchen) entspricht ihr Gebrauch nicht der Regel, da dieses Zeichen in seiner Urgestalt schon aus dem Zeichen der Helligkeit plus dem Querbalken des Krjuk bestand. In dieser Gestalt war es für das dunkle Gebiet gebräuchlich (im einfachen Gebiete kommt es überhaupt nicht vor), für das helle Gebiet erhielt es demnach das Zeichen der Dunkelheit und für das dreifach helle Gebiet wurde das Zeichen der Helligkeit, unter dem Strich, durch das Zeichen der dreifachen Helligkeit ersetzt. Nachstehende Tabelle mag den Gebrauch dieser Zeichen veranschaulichen.

	Einfaches Gebiet.	Dunkles Gebiet.	Helles Gebiet.	Dreifach helles Gebiet
Krjuk				
Statja				In diesem Gebiete nicht gebräuchlich
Pfeil				
Donnernder Pfeil				
Bänkchen	In diesem Gebiete nicht gebräuchlich			
Unterschale				

1) Siehe oben, Kap. 3, S. 41.

Unregelmässig ist der Gebrauch der zur näheren Bestimmung des Gebietes bestimmten Zeichen, wie aus der Tabelle ersichtlich, auch noch beim donnernden Pfeile, der statt des Zeiches der Dunkelheit, das der Helligkeit, jedoch unter dem Querbalken statt über demselben annimmt. Auf diese Weise gleicht das Sema im dunklen Gebiete einer Verbindung von zwei Kommas mit der Skameiza (Bank).

Ausser bei den in die obenstehende Tabelle aufgenommenen Zeichen sind die Beigabe-Zeichen der Dunkelheit, Helligkeit und der dreifachen Helligkeit in der semantischen Notation nicht angewandt worden.[1])

Obwohl an anderer Stelle[2]) schon einigermassen ausführlich von den Merkzeichen des Mesenez die Rede gewesen ist, erscheint es doch notwendig, noch ein Mal auf denselben Gegenstand zurückzukommen, sei es auch nur, um auf die Unregelmässigkeiten aufmerksam zu machen, die leider im Gebrauche auch dieser Zeichen nicht vermieden worden sind. Die Merkzeichen waren, wie erwähnt, in zweierlei Gestalt gebräuchlich. Bei dem Krjuk, der Stopiza (Fusstapfe), den Zwei im Boot (Dwa w tschelnu) und bei der »ruhigen« Skameiza (Bank) hatte es die Form eines leichten Aufdruckes, der für die zweite Stufe jedes Gebietes in der Mitte des vertikalen Haarstriches (bei der »ruhigen« Skameiza also am ruhigen Beizeichen, das hier ausnahmsweise vertikal stand) angebracht wurde, für die dritte Stufe an seiner Spitze. Die übrigen Zeichen nahmen die Mesenezschen Merkzeichen in Gestalt eines kurzen Haarstriches an, der bei den meisten Semata für die zweite Stufe an der linken Seite, respektive in der Mitte des schrägen Querbalkens, für die dritte Stufe an der rechten Seite angebracht wurde. Bei einigen zusammengesetzten Zeichen übrigens wurde das Merkzeichen der zweiten Stufe an anderer Stelle angefügt, während die Bezeichnung der dritten Stufe immer dieselbe blieb.[3]) Folgende Beispiele mögen diese Unregelmässigkeiten veranschaulichen.

Die dunkle Unterschale (Podtschaschije) — (zweite Stufe, das Merkzeichen rechts am Zeichen der Dunkelheit)

» » » » » » — (dritte Stufe, das Merkzeichen am rechten Ende des Querbalkens)

Statja — (zweite Stufe, einfaches Gebiet), (dritte Stufe)

» — (zweite Stufe, dunkles Gebiet), (dritte Stufe)

---

1) Nur beim Stab (Palka) werden sie noch, allerdings sehr selten und in ganz unregelmässiger Weise angewandt. Siehe Smolenski »Alphabet des Mesenez«, S. 72 Handschriften der Bibliothek des Ssolowezki-Klosters № 293, Bl. 131—134)

2) Kap. 3., S. 50—53.

3) Mit Ausnahme der dunklen Statja.

Pfeil (Strjelá) — (zweite Stufe, einfaches Gebiet), (dritte Stufe)

» » — (zweite Stufe, dunkles Gebiet), (dritte Stufe)

Donnernder Pfeil— (zweite Stufe, helles Gebiet), (dritte Stufe)

Gar nicht bezeichnet wurden alle Semata des dreifach hellen Gebietes, wohl weil in dieser hohen Lage eigentlich nur die erste Stufe in Betracht kam, ferner alle Zeichen, deren tonale Bedeutung in unmittelbarer Abhängigkeit vom nachstfolgenden Sema war. Hierher gehören das »Inke« und das »ruhige Täubchen«, von denen weiter unten die Rede sein soll, sowie die Copula (Perewodka), solche Zeichen, deren Bedeutung mit den verschiedenen Modi wechselte: die Schale (Tschaschka), Chamila, der Pauk, das Kulisma, Demikulisma u. a., endlich einige gewöhnliche Semata, die selten gebraucht wurden, vorzugsweise einige Abarten der Pfeile, deren es sehr viele gab, die Sloshitja, Derbiza, Ossoka u. a. Ganz streng geregelt war der Gebrauch der Mesenez'schen Merkzeichen von jeher nicht gewesen, das heisst man folgte nicht allenthalben genau den Vorschriften des Mesenez'schen Alphabets. Auch die Druckausgabe des »Vollständigen Cyklus des altrussischen Zeichengesanges«, die 1884—85 von der Gesellschaft von Liebhabern alter Schrift- und Kunstdenkmäler veranstaltet wurde, weicht hin und wieder von den Vorschriften des Mesenez ab. Es ist unverständlich, warum man sich nicht entschlossen hat, beim Drucke die Mesenez'schen Merkzeichen überhaupt fortzulassen, da ja dank den Fortschritten der Technik die Zinnober-Buchstaben des Schaidurow zur Tonhöhenbestimmung beibehalten werden konnten und auch wurden. Die Mesenez'schen Merkzeichen sind jetzt ein unnützer Ballast, der das ganze System der sematischen Notation nur komplizierter macht, ohne es wirklich zu vervollkommnen.

Nebenstehende Tabelle, die zum grössten Teile der von Smolenski aufgestellten nachgebildet[1]) ist, giebt einen Überblick über den Gebrauch der Mesenez'schen Merkzeichen. Bezeichnet wurden, wie aus dem Vorstehenden ersichtlich, überhaupt nur folgende Semata: Krjuk, Paraklyt, Stopiza (Fussstapfe), Palka (Stab), Statja (Halt), Sapjataja (Komma), Strjela (Pfeil) in der Mehrzahl der Varianten, Smijza (Schlange), Skameiza (Bank), Podtschaschije (Unterschale), Dwa w tschelnu (Zwei im Boot) und Tscheljustka (Kinnlade). Diejenigen dieser Zeichen, die für die verschiedenen Gebiete der Skala verschiedene Formen hatten, wurden natürlich nur im einfachen, dunklen und hellen Gebiete bezeichnet. Die Tabelle weist nicht alle Varianten der Zeichen auf, sondern nur die typischen Formen.

1) Smolenski: »Alpabet des Mesenez«, S. 62

	Die ersten Stufen			Die zweiten Stufen			Die dritten Stufen		
	Ohne Merkzeichen.			Das Merkzeichen in der Mitte oder links			Das Merkzeichen oben, oder rechts.		
	Г	Г	Я	Н	Н	Н	Ц	•	К
Paraklyt									
Krjuk (einfaches Gebiet)									
» (dunkles Gebiet)									
» (helles Gebiet)									
Stopiza									
Palka									
Statja (einfaches Gebiet)	1)								
» (dunkles Gebiet)									
» (helles Gebiet)									
Saptataja		2)							
Strjela									
Grommanaja strjela (helles Gebiet)			2)						
Smuza									
Skameiza									
» (tichaja = ruhig)									
Podtschaschije (einfaches Gebiet)		1)							
Podtschaschije (helles Gebiet)									
Dwa w tschelnu									

1) Die »einfache« Statja, die »einfache« Unterschale (Podtschaschie) sowie der »einfache« Pfal sind ausnahmsweise fast ausschliesslich im »dunklen« Gebiete (Ц Н •) gebräuchlich

2) Bei mehrstufigen Semata bezeichnet das Merkzeichen, gleich dem Schaidurow'schen Buchstaben, den höchsten der berührten Töne

Bei der Betrachtung der einzelnen Zeichen der sematischen Notation ist es am zweckmässigsten, der Einteilung zu folgen, die in der Natur des ganzen Systems begründet ist. Wie schon erwähnt, zerfallen die Zeichen der sematischen Notation in solche, die einen Ton auszudrücken haben und in solche, deren Bedeutung gleich zwei, drei, vier oder mehr Tönen ist. Allerdings bleibt die Bedeutung der Zeichen als ein-, zwei-, drei-, vier- oder mehrstufige nicht immer dieselbe, sondern kann durch besondere Beizeichen, die den betreffenden Semata angefügt werden, verändert werden, das heisst die einstufigen Zeichen verwandeln sich in zweistufige, die zweistufigen in dreistufige u. s. w. Demnach sind Wiederholungen bei der Beschreibung der Zeichen nicht zu umgehen, doch lässt sich ein anderes verlässliches Einteilungsprinzip nicht aufstellen.

Die Zahl der einstufigen Zeichen ist eine verhältnissmässig grosse. Die sematische Notation weist im Ganzen sieben Zeichen auf, deren reguläre gesangliche Bedeutung gleich einem Ton war. Diese sieben Zeichen sind der Krjuk, der Paraklyt, die Statjá, Stopiza, Palka, Sapjatája und die »einfache« Strjelá. Der Grund, weshalb die russischen Kirchensänger so viele verschiedene Zeichen zur Darstellung eines Tones brauchten, ist vor allem in der rhythmischen Vielgestaltigkeit der russischen Kirchenkantilenen zu suchen. Von diesen sieben Zeichen kann, wenn man semeiographisch genau verfahren will, keines an Stelle eines anderen gebraucht werden, sondern jedes einzelne hatte seine ganz bestimmte Bedeutung, die ihre Motivierung in den prosodischen und metrischen Verhältnissen des Textes fand. Der rhythmische Wert der einzelnen Zeichen lässt sich mathematisch genau nicht bestimmen, doch unterschied man sie ihrem Wert nach von vorneherein annähernd als »ganze« und »halbe Takte«. Als ganze Takte galten die Statja und der einfache Pfeil, als halbe alle übrigen. Doch konnten diese elementaren rhythmischen Wertbestimmungen, wie weiterhin gezeigt werden soll, durch besondere Beizeichen verändert werden.

Das wichtigste unter den einstufigen Zeichen ist der Krjuk,[1]) der in verschiedener Gestalt, für alle vier Gebiete der Skala gebräuchlich war.

Der Krjuk stand stets über akzentuierten Silben und bezeichnete infolgedessen immer die Thesis der jeweiligen melodischen Wendung. Das semeiographische Bild einer Kantilene, gleichwie das ihm entsprechende Klangbild muss stets nach den Krjuki gegliedert werden.

1) Nur in einem einzigen Falle, den auch Mesenez erwähnt, gilt der Krjuk als zweistufiges Zeichen, nämlich in einer Popjewka (Tropos) des 1. und 5. Echos, der sogenannten »vollständigen Raphatka« (Polnaja Rafatka), wo er mit einem »Bruch«, d. h. mit Auslassung eines Tones, zweistufig ausgeführt wird.

Der Paraklyt steht nur zu Anfang eines Gesangstückes, er verändert seine einstufige Bedeutung niemals, ist in derselben Gestalt für das dunkle und helle (selten für das einfache) Gebiet der Skala gebräuchlich.

Die Stopiza bildet den prosodisch-rhythmischen Gegensatz des Krjuk. Sie wird ausschliesslich auf nichtakzentuierten Silben gebraucht und zwar vorzugsweise, wenn durch Wiederholung ein und desselben Tones ein Anlauf zu irgend einer komplizierteren Wendung, etwa einem Theta, genommen werden soll. Die Ausführung kommt dabei dem rezitierenden Lektionston sehr nahe. Der rhythmische Wert der Stopiza wird mit einer halben Note angegeben, doch ist er, im Gegensatz zum Krjuk, etwas geringer zu veranschlagen.

Die Sapjataja und die Palka sind ihrer Bedeutung nach dem Krjuk verwandt, sie werden gebraucht, wenn die Akzente weniger markant hervorgehoben werden sollen. Die Sapjataja findet ausschliesslich für die Töne des dunklen Gebietes Verwendung, im einfachen Gebiete kommt sie nur in Verbindung mit dem Kreuz vor —, wobei ihre rhythmische Bedeutung sich nicht ändert. Im dunklen Gebiete jedoch hat die Sapjataja mit Kreuz den Wert eines ganzen Taktes. — Die Palka ist in unveränderter Gestalt für die Töne des dunklen und hellen Gebietes gebräuchlich.

Die Statja und die einfache Strjela werden, entsprechend ihrem rhythmischen Werte, der einem ganzen Takte gleich ist, gebraucht, wenn es gilt, einen längeren Ruhepunkt der Kantilene anzudeuten. Die einfache Strjela wird dabei, entgegen ihrer eigentlichen Bedeutung, fast ausschliesslich für die Töne des dunklen Gebietes verwandt, und zwar für gehaltene Noten ohne Schlussbedeutung, inmitten der Kantilene. Die Statja dagegen findet ausschliesslich für Schlusswendungen Geltung, sie ist eigentlich das einzige Zeichen, das zum Abschlusse einzelner Strophen oder ganzer Gesänge gebraucht wird.[1]) Die rhythmische Dauer der Statja war in praxi stets etwas länger als ein ganzer Takt. Ebenso wie die einfache Strjela wurde auch die einfache Statja stets für die Töne des dunklen Gebietes gebraucht, eine Inkonsequenz, die um so auffallender ist, als beide Somata die besonderen Zeichen der »Dunkelheit« und »Helligkeit« annehmen konnten. Die »einfache« und die »dunkle« Statja werden ohne Unterschied für dasselbe (dunkle) Gebiet gebraucht. Sollte die Statja für einen der Töne des einfachen Gebietes Geltung haben, so wurde ihr noch ein Kreuz, ein Komma, oder beides zugleich beigefügt.[2])

Der rhythmische Wert der Zeichen ist, wie gesagt, nicht unveränderlich. Er kann durch besondere Beizeichen ums Doppelte vergrössert, respektive auf

---

1) In älteren Handschriften wird zu diesem Zwecke hin und wieder auch das Kreuz (Krysh) verwandt, in neueren, allerdings sehr selten, das Horn (Rog).

2) Smolenski meint (l. c., S. 79), dass die Statja in dieser Form einen etwas geringeren rhythmischen Wert (etwa) gehabt habe.

die Hälfte reduziert werden. Die Verlängerung der rhythmischen Dauer eines einstufigen Zeichens ums Doppelte wird durch einen dem Sema beigefügten Punkt, die Herabminderung seines rhythmischen Wertes auf die Hälfte durch einen kurzen, vertikalen Haarstrich angedeutet. Beide Zeichen werden an der rechten Seite des Semas angebracht. Der Punkt, der in dieser Bedeutung (von einer anderen Bedeutung des Punktes wird weiter unten die Rede sein) die Bezeichnung »Ottjashka« (Beschwerer) erhält, ist vorzugsweise beim Krjuk gebräuchlich, dessen Wert dann einem ganzen Takt gleicht:

Gelegentlich findet der Punkt in dieser Bedeutung beim Paraklyt, bei einigen Arten von Pfeilen, bei den Zwei im Boot und bei der Skoshija Verwendung. Bei diesen Zeichen, die mit Ausnahme des Paraklyt, zwei-oder mehrstufig sind, verlängert der Punkt nur den letzten der durch das betreffende Zeichen angegebenen Töne ums Doppelte seines gewöhnlichen Wertes. Der Gebrauch des Punktes entspricht demnach ungefähr dem Gebrauche der Fermate in der modernen Notenschrift. — Eine dem Punkte genau entgegengesetzte Bedeutung hat die »Otsjeka« (Abschnitt), ein feiner, vertikaler Strich, der den rhythmischen Wert des damit versehenen Zeichen um die Hälfte herabmindert. Besonders häufig, fast ständig, wird die Otsjeka bei der Stopiza verwandt, deren rhythmische Bedeutung dadurch bis zum Wert eines Vierteltaktes verringert wird:

In derselben Bedeutung ist die Otsjeka auch beim Krjuk, beim Paraklyt und bei der Palka gebräuchlich. Bei den übrigen Semata findet sie keine Verwendung.

Die zweistufigen Zeichen zerfallen, gleich allen mehrstufigen Zeichen in solche, deren Richtung, wie der Ausdruck der russischen Sängersprache dafür lautet, »zu Berge« und in solche, deren Richtung »zu Tale« fährt, womit natürlich die auf-oder absteigende Bewegung der Tonfigur gemeint ist. Diese Verschiedenheit der Bewegung dient in den meisten systematischen Darstellungen der sematischen Notation als Einteilungsprinzip der mehrstufigen Zeichen. Eine tabellarische Übersicht der Zeichen wird dadurch natürlich sehr erleichtert, doch beruht diese Art der Einteilung auf einem rein äusserlichen Merkmale, das mit dem Wesen der Zeichen selbst oft nicht das geringste zu schaffen hat. Ein anderes Einteilungsprinzip, das das Wesen der Zeichen viel näher berührt, basiert darauf, dass ein Teil der zweistufigen Zeichen diese Bedeutung sozusagen von sich aus hat, während die übrigen nichts anderes sind, als dieselben einstufigen Zeichen, die wir soeben kennen gelernt haben, nur dass sie durch besondere Beizeichen eine zweistufige statt der ursprünglichen, einstufigen Bedeutung erhalten.

Von Natur aus zweistufig sind folgende Zeichen der semiotischen Notation: Skameiza (die Bank), Podtschaschje (die Unterschale), Sloshitja (die Zusammengefügten), Tschaschka (die Schale) und die »dunkle« Strjela (Pfeil) mit oder ohne Kreuz.

Die Skameiza drückt zwei nebeneinander liegende Töne in aufsteigender Richtung aus, gehört also zu den Zeichen, die »zu Berge« führen. Der rhythmische Wert jedes der beiden Töne ist gleich einem Viertel:

[1]

Das Zeichen ist im dunklen, hellen und dreifach hellen Gebiete gebräuchlich.[2] Durch das »ruhige« Beizeichen wird der rhythmische Wert jedes der beiden Töne ums Doppelte erhöht; die Skameiza hat in dieser Form das Aussehen eines Krjuk, unter dessen schrägem Querbalken das Zeichen der Helligkeit angebracht ist.

Genau dieselbe Bedeutung wie die Skameiza mit dem ruhigen Beizeichen hat der dunkle Pfeil, der entsprechend seiner Benennung nur im dunklen Gebiete verwandt wird:

Durch Beifügung eines Kreuzes ändert sich der Rhythmus und der zweite Ton erhält einen scharfen Akzent.

Die beiden anderen ursprünglich zweistufigen Zeichen der semiotischen Notation, die Sloshitja und die Tschaschka, gehören zu den Zeichen die »zu Tale« führen, das heisst drücken zwei nebeneinander liegende Töne in absteigender Richtung aus. Dem rhythmischen Werte nach repräsentieren beide Zeichen je einen halben Takt, jeder der ausgedrückten Töne hat also die Bedeutung eines Viertels. Beide Zeichen sind ausschliesslich im dunklen Gebiete gebräuchlich, doch so, dass die unteren Töne das Trichord c—e umspannen, die Schaidurowschen Buchstaben, mit denen der höhere der beiden Töne angemerkt wird, bezeichnen demnach die zweite und dritte Stufe des dunklen und die erste Stufe des hellen Gebietes.

1) Für alle Notenübertragungen gilt ausnahmslos der Alt-Schlüssel.
2) Siehe oben S. 74, 75

In dieser reinen Form kommen übrigens beide Zeichen nicht häufig vor, sie werden meist mit einander, mit dem Komma (Sapjataja) und anderen Zeichen zu einem Ganzen kombiniert, wobei ihre Bedeutung natürlich wechselt. Die Sloshitja wird am häufigsten in allerhand Thetas und Figuren verwandt, in denen sie eine vollständig willkürliche, »geheimnisvolle« Bedeutung erhält. Bei der Schale kann durch Beifügung des Punktes (Ottjaschka) der rhythmische Wert der zweiten Note verdoppelt werden

Ausser diesen von Natur aus zweistufigen Zeichen, werden auch die meisten einstufigen Zeichen der sematischen Notation in zweistufiger Bedeutung gebraucht. Bewirkt wird diese Verwandlung durch besondere Hilfszeichen, die den betreffenden Semata beigegeben werden. Diese Hilfszeichen sind folgende: ein Punkt, zwei Punkte, die Podtschaschije (Unterschale)[1]), die Podwertka (unübersetzbar), Oblatschko (das Wölkchen) und das sogenannte »Elsterfüsschen« (sorótschja Noshka).

Durch Hinzufügung eines Punktes können die Stopiza und die Statja in zweistufige Zeichen verwandelt werden, und zwar in solche, die »zu Tale« führen.

Die Stopiza mit einem Punkt, oder wie der Ausdruck in der russischen Sängersprache lautet »mit einem Auge« erhält die Bedeutung von zwei Viertelnoten, die in absteigender Richtung gesungen werden.

Sehr gebräuchlich ist bei diesem Zeichen der sogenannte »Bruch« (lomka)

Auch die Statja kann durch Hinzufügung eines Punktes in ein zweistufiges Zeichen verwandelt werden. Sie erhält dann den Namen einer »geschlossenen« (sakrytaja) Statja, und zwar einer »kleinen« (malaja), wenn der Punkt der einfachen, und einer »mittleren« (srednjaja), wenn er der dunklen Statja angefügt wird. Die dunkle, d. h. die mittlere geschlossene Statja wird meist mit einem ruhigen Beizeichen (ein horizontaler Strich in Zinnober) versehen. Die kleine geschlossene Statja hat den rhythmischen Wert von insgesamt einem ganzen Takte in der Einteilung 𝅗𝅥. 𝅘𝅥, d. h. der Punkt verändert den rhythmischen Wert der Statja nicht, sondern löst sie bloss in zwei Töne auf

1) Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen zweistufigen Zeichen.

Denselben Wert hat auch die mittlere geschlossene Statja, wenn ihre rhythmische Dauer nicht, was allerdings fast immer der Fall ist, durch das ruhige Beizeichen aufs Doppelte erhöht wird:

Was die Häufigkeit der Verwendung anbetrifft, so nehmen die erste Stelle unter allen zweistufigen Zeichen die ein, die durch Hinzufügung von zwei Punkten aus ursprünglich einstufigen Zeichen entstanden sind. Das Komma (Sapjataja) und die Stopiza sind es, die auf diese Weise in die zweistufigen Zeichen »das Täubchen« (Golubtschik) und Perewodka (Copula, eigentlich »die Hinüberführende«), verwandelt werden.

Das »Täubchen« ist in zweierlei Gestalt gebräuchlich, und zwar als »flinkes« und als »ruhiges«. Zu weitaus häufigerer Verwendung gelangt das erste, das die Bedeutung von zwei aufeinander folgenden Tönen in aufsteigender Richtung hat, wobei der rhythmische Wert jedes der beiden Töne je ein Viertel beträgt:

= oder oder usw.

Das »flinke Täubchen« (Golubtschik borsyj) nimmt weder die Merkzeichen des Mesenez noch die Schaidurowschen Buchstaben an, sondern richtet sich in seiner Tonbedeutung ausschliesslich nach dem nächstfolgenden Zeichen, zu dem es gewissermassen als Einführung dient. Das nächstfolgende Zeichen steht immer um eine Stufe höher, als der zweite von den durch das Täubchen ausgedrückten Tönen, wonach sich diese leicht berechnen lassen, z. B.:

Das »ruhige Täubchen« unterscheidet sich vom »flinken« durch einen, zwischen dem Komma und den beiden Punkten eingefügten feinen Strich, das sogenannte »ruhige Beizeichen«, das hin und wieder in Zinnober, häufiger aber in Tusche geschrieben wird. Der rhythmische Wert des ruhigen Täubchens beträgt zwei halbe Takte:

= oder usw.

Seltener hat das ruhige Täubchen die Form .

Beide Täubchen dienen vorzugsweise zur Verbindung einzelner Teile der Kantilene, sie haben die Bedeutung einer rhythmischen Einführung, gewissermassen eines Auftaktes zum nächstfolgenden Akzente. Sie werden nur für unbetonte Silben, mit besonderer Vorliebe für einsilbige Wörter (Copula, Präpositionen usw.) gebraucht. Sehr selten ist die Ausführung des »flinken

Täubchens« mit einem »Bruch«, d. h. mit Auslassung eines Tones. Dieser Terzensprung findet dann statt, wenn die beiden Akzente, zwischen denen das Täubchen steht, auf einen und denselben oder auf zwei nebeneinanderliegende Töne fallen, z. B.

= oder

=

Genau dieselbe Notenbedeutung wie die beiden Täubchen hat die »Perewodka«, die aus einer Stopiza mit zwei angefügten Punkten besteht. Der rhythmische Wert beider Noten beträgt in der Regel je ein Viertel. Sind zwei Halbe verlangt, so erhält die Perewodka das »ruhige Beizeichen«, das in diesem Falle stets in Zinnober geschrieben wird. Die Perewodka markiert den melodischen Übergang von einer Strophe zur nächsten und wird meist ohne Text gesungen. Die beim Täubchen erwähnte Ausführung unter Anwendung des »Bruches« ist unter denselben Umständen auch bei der Perewodka üblich. Gleich dem Täubchen nimmt auch dieses Zeichen weder die Mesenez'schen Merkzeichen noch die Buchstaben des **Schaidurow** zur Tonhöhenbezeichnung an, sondern richtet sich nach dem nächstfolgenden Sema:

= oder oder usw. und = oder usw.

Ein weiteres wichtiges Hilfszeichen, durch dessen Anwendung einstufige Zeichen zu einer zweistufigen Bedeutung gelangen, ist ein oben offener kleiner Halbkreis, eigentlich nichts anderes als ein umgekehrtes Komma, das unter dem Zeichen, auf das es sich bezieht, angebracht wird und je nachdem ob es in der Mitte oder unter der linken Hälfte des Zeichens seinen Platz findet den Namen Podtschaschje oder Podwertka trägt.

Die Podtschaschje deutet an, dass zu dem Tone, den das Sema ausdrückt, der nachstfolgende in absteigender Ordnung hinzuzufügen ist, wobei der rhythmische Wert des ersten Tones intakt bleibt und der angefügte Ton dieselbe rhythmische Geltung erhält. Die Podtschaschje wird bei folgenden einstufigen Zeichen verwandt: beim Krjuk und beim Paraklit. Die Ausführung der beiden Zeichen ist dann folgende:

= ;

Die Podwertka fügt dem durch das Zeichen, dem sie beigegeben wird, ausgedrückten Tone ebenfalls den nächsttieferen hinzu, jedoch von halb so langer Dauer, wobei auch der Grundton die Hälfte seines Wertes einbüsst. Durch die Podwertka wird das Zeichen demnach in zwei rhythmisch gleichwertige Hälften aufgelöst, während bei der Podtschaschje der rhythmische

Wert des Zeichens verdoppelt wird. Die Podwertka ist beim Krjuk, Paraklyt, bei der Statja und bei der Palka gebräuchlich

Die Verwandlung einstufiger Zeichen in zweistufige wird endlich noch durch das Hilfszeichen Oblatschko (das Wölkchen) vollzogen, das einen nach unten hin offenen Halbkreis darstellt. Das Wölkchen ist in zweierlei Gestalt, als »einfaches« und »gedehntes«, gebräuchlich. Das »gedehnte« Wölkchen erhält in der Mitte unter dem Bogen einen Punkt und gleicht dann äusserlich genau der Fermate der modernen Notenschrift. Von dieser Form des Wölkchens kann jedoch erst bei den dreistufigen Zeichen die Rede sein. Das einfache Wölkchen wird über der »einfachen« und »dunklen« Statja und über dem einfachen Pfeil gebraucht und verleiht diesen Zeichen die Bedeutung von zwei in absteigender Richtung aufeinander folgenden Tönen im Rhythmus 𝅗𝅥. 𝅘𝅥, es bewirkt also die Auflösung des rhythmischen Gesamtwertes der Zeichen in zwei ungleiche Hälften

Die umgekehrte Bedeutung des Wölkchens hat das letzte Hilfszeichen der semiatischen Notation, das einstufigen Zeichen zu einer zweistufigen Ausführung verhilft, das sogenannte »Elsterfüsschen (sorotschja noshka), das allgemein als Überbleibsel des griechischen Buchstabens ϕ (ὀφος) anerkannt wird.[2] In den ältesten Notenhandschriften (vor Einführung der Schaidurowschen Buchstaben) deutete das Elsterfüsschen an, dass das damit versehene Zeichen den höchsten Ton eines der vier Gebiete ausdrückte. Es diente also gewissermassen als primitiver Anzeiger der Tonhöhe. Nach Einführung der Schaidurowschen Zinnober-Buchstaben zur Tonhöhenbestimmung wurde das Elsterfüsschen in seiner früheren Bedeutung überflüssig. Von nun ab wurde es dazu benutzt, die Antizipation des nächsthöheren Tones auszudrücken, wobei das mit dem Elsterfüsschen versehene Zeichen rhythmisch solchergestalt aufgelöst wurde 𝅗𝅥 𝅘𝅥. Meist wurde ihm dabei das von Schaidurow eingeführte Beizeichen »der Gähner« (Sjewok) beigefügt, wodurch die Ausführungsart sehr charakteristisch gekennzeichnet wurde. Das Elsterfüsschen ist beim Krjuk, bei der Statja und bei einige Arten von Pfeilen gebräuchlich, vorzugsweise im höchsten, d. h. »dreifach hellen« Gebiete der Skala. Der

---

1) Metallow führt in seinem »Alphabet des Krjuki-Gesanges« den Paraklyt mit Podwertka nicht an.

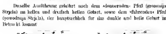
2) Von Rasumowski, Smolenski, Metallow, Undolski u. a.

»einfache Pfeil« wird durch Anfügung des Elsterfüsschens ins »helle« Gebiet erhoben. Bemerkenswert ist, dass wir es bei den mit dem Elsterfüsschen versehenen Zeichen mit dem einzigen Falle zu tun haben, in dem die Schaidurowschen Buchstaben nicht den höheren Ton, sondern den Hauptton des durch das betreffende Sema ausgedrückten Melismas bezeichnen.

Wird das Elsterfüsschen bei der Statja nicht in der Mitte, sondern an der rechten Seite angebracht, so erhält das Zeichen ausnahmsweise die Bedeutung eines Sekundschrittes nach unten. Der »Gähner« fehlt in diesem Falle natürlich stets.

Hiermit ist die Übersicht über die möglichen zweistufigen Kombinationen der russischen Semeiographie beendet. Unter den dreistufigen Zeichen der sematischen Notation nehmen die erste Stelle die verschiedenen Arten der Pfeile ein. Das äussere charakteristische Merkmal der Pfeile ist der schräg gestellte Querbalken, dem entweder eine Statja (beim »donnernden« Pfeile), ein Komma und ein Kreuz (beim »donnernden« Pfeile mit Kreuz), oder die Sloshitja (beim »Rüttel-Pfeile«) vorangesetzt werden. Eine Abart des gewöhnlichen Pfeiles ist der sogenannte »führende« Pfeil, der aus einer Statja und der Skameiza besteht.

Den gewöhnlichen Pfeil des »einfachen« Gebietes haben wir als einstufiges Zeichen schon kennen gelernt, ebenso den gewöhnlichen Pfeil des »dunklen« Gebietes als zweistufiges. Die typische dreistufige Bedeutung erhält der gewöhnliche Pfeil erst fürs »helle« und »dreifach helle« Gebiet, wo er eine Tonfolge von drei aufwärts geführten Tönen darstellt, von denen die beiden ersten den Wert je eines Viertels haben, während der dritte dem Wert eines halben Taktes entspricht.



Dieselbe Ausführung gebührt auch dem »donnernden« Pfeil (grosnaja Strjela) im hellen und dreifach hellen Gebiet, sowie dem »führenden« Pfeil (powodnaja Strjela), der hauptsächlich für das dunkle und helle Gebiet in Betracht kommt.

Der »einfache« donnernde Pfeil, obwohl ebenfalls im hellen Gebiet gebräuchlich, hat ausnahmsweise die Bedeutung

Diese Pfeile nehmen, wenn sie in ihrer gewöhnlichen Tonbedeutung gebraucht werden sollen, das von Schaidurow zur Angabe der Tempobeschleunigung eingeführte Zeichen т an. Tritt an die Stelle dieses Zeichens das »ruhige« Beizeichen (in Gestalt eines horizontalen Striches in Zinnober, oder eines vertikalen Tusche-Striches) so kehrt sich die rhythmische Bedeutung der Pfeile um

Wird jedoch beim gewöhnlichen und beim donnernden Pfeil ausser dem ruhigen Beizeichen in Tusche auch noch der horizontale Zinnober-Strich angewandt, so erhalten sie die Bedeutung von drei halben Takten

Eine eigenartige rhythmische Bedeutung hat der donnernde Pfeil mit Kreuz, der meist das ruhige Beizeichen in Zinnober annimmt und dessen rhythmischer Wert dann $^5/_4$ beträgt.

Zu den dreistufigen Zeichen gehört ferner, seiner gewöhnlichen Ausführung nach, das Sema Zwei im Boot (Dwa w tscholnu), das vorzugsweise im dunklen Gebiete gebräuchlich ist. Die Tonbedeutung dieses Zeichens markiert eine schaukelnde Bewegung, die meistenteils noch durch das von Schaidurow eingeführte »Schaukelzeichen« („) verdeutlicht wird

Bei den Zwei im Boot sowie bei den meisten Pfeilen kann übrigens die rhythmische Zeichnung durch die besonderen Beizeichen, Ottjaschka und Otsjejka, die wir gelegentlich der Betrachtung der einstufigen Zeichen kennen lernten, verändert werden. Die Ottjaschka (ein Punkt) erhöht den rhythmischen Wert der letzten Note aufs Doppelte, die Otsjejka (ein kurzer vertikaler Haarstrich) reduziert ihn auf die Hälfte, z. B.

Ausser diesen ihrem ursprünglichen Wesen nach dreistufigen Zeichen, weist die semiatische Notation noch eine ganze Reihe anderer dreistufiger Kombinationen auf, die entweder durch die Verbindung von zwei oder mehr Zeichen entstehen, oder aber durch Hinzufügung der Hilfszeichen, die wir schon kennen gelernt haben, zu ursprünglich ein-oder zweistufigen Semata.

Bei der Vereinigung zweier oder mehr Zeichen zu einem, erhalten sich die einzelnen Zeichen ihre ursprüngliche Tonbedeutung nicht, sondern verschmelzen zu einem neuen Ganzen, dessen einzelne Elemente wohl die äussere Form, nicht aber ihre musikalische Bedeutung konservieren. Diese Regel gilt sowohl für die dreistufigen, als auch für die später zu behandelnden vier- und mehrstufigen Zeichenkombinationen.

Zu den dreistufigen Kombinationen dieser Art gehört die Verbindung von Sloshitja und Sapjatja, die als ein Zeichen gilt und drei Töne in absteigender Ordnung zur Darstellung bringt, gewissermassen also als Widerspiel der meisten Pfeile gelten kann.

Durch das Schaidurowsche Zeichen für die Beschleunigung des Zeitmasses wird der rhythmische Wert jedes Tones um die Hälfte verringert.

Ein selten gebrauchtes Zeichen mit dreistufiger Bedeutung ist die sogenannte »Njemka« (das »deutsche« Zeichen), das aus dem ♭ quadratum, der Statja und einem Kreuz besteht:

[1]

Sehr häufig tritt dagegen der Fall ein, dass die Bedeutung ein-und zweistufiger Zeichen durch Hinzufügung der Hilfszeichen in eine dreistufige verkehrt wird.

Von einstufigen Zeichen ist dieser Wandlung nur der einfache Pfeil fähig (der jedoch hier, wie überhaupt immer für das »dunkle« Gebiet gilt). Die Veränderung des einfachen Pfeiles in ein dreistufiges Zeichen wird durch das »gedehnte Wölkchen« bewirkt, das zu dem eigentlichen Tone des einfachen Pfeiles noch zwei hinzufügt, von denen der erste um eine Stufe steigt, während der zweite auf die frühere Stufe zurückfällt.



1) Smolenski führt dieses Zeichen überhaupt nicht an.

Beachtenswert ist, dass der Schaidurow'sche Buchstabe hier nicht den höchsten Ton des Melismas bezeichnet, sondern den rhythmischen Schwerpunkt. Dieser regelwidrige Gebrauch der Schaidurowschen Buchstaben wird nur durch das »gedehnte Wölkchen« und durch das »Elsterfüsschen« veranlasst, die allerdings nebenbei bemerkt, die beiden einzigen Hilfszeichen sind, die der eigentlichen Bedeutung der Semata einen *höheren* Ton hinzufügen.

Von zweistufigen Zeichen werden durch das Elsterfüsschen folgende in dreistufige verwandelt: der gewöhnliche dunkle Pfeil und der dunkle Pfeil mit Kreuz, von denen der zweite dann jedoch für das helle Gebet gilt.

Durch Hinzufügung eines Punktes kann nur ein zweistufiges Zeichen eine dreistufige Bedeutung erlangen, und zwar die Schale (Tschaschka), die dann den Namen einer »gefüllten Schale« erhält:

Das Wölkchen« fügt der Bedeutung beider Formen der Skameiza (Bank) einen dritten Ton hinzu:

Durch die Podwertka endlich gelangt die Perewodka (Copula) zu einer dreistufigen Bedeutung und wird auch in dieser Form entweder auf gewöhnliche Weise oder mit einem »Bruch« ausgeführt:

usw oder usw

Die Möglichkeit, melodische Folgen von drei Tönen durch ein Zeichen der somatischen Notation auszudrücken, konnte den russischen Kirchensängern nicht genügen. Die Kantilenen des russischen Kirchengesanges weisen eine solche Fülle von typischen vierstufigen Wendungen auf, deren einzelne Töne in so engem Zusammenhange mit einander stehen, dass naturgemäss der Wunsch wach werden musste, auch in solchen Fällen das ganze Melisma durch ein Zeichen zur Darstellung zu bringen. Das war um so leichter, als ja in den sogenannten Hilfszeichen schon das Mittel vorlag, um dreistufige Zeichen, vornehmlich die verschiedenen Arten der Pfeile und das Zeichen Zwei im Boot, in vierstufige zu verwandeln. In der Tat nehmen unter den vierstufigen Zeichen diese eigentlich dreistufigen, mit Hilfe des Wölkchens, der Podtschaschje (Unterschale), Podwertka und des Elsterfüsschens in vierstufige verwandelten Semata den breitesten Raum ein. Dazu gesellen sich noch die Verbindungen von zwei oder mehr einzelnen Zeichen, die jedoch derge-

stalt miteinander verschmelzen, das sie einen besonderen Namen erhalten und durchaus als eines gelten müssen. Die Zahl der eigentlich vierstufigen Zeichen dagegen ist nicht gross. Die wichtigste Stelle unter ihnen nimmt die Smijza (Schlange) ein, ferner gehört dazu der sogenannte »schmetternde« oder »Rüttel«-Pfeil (trjassoglassnaja Strjela oder einfach Trjasska) und endlich das Zeichen Metschik (das Schwert).

Die Smijza in ihrer ursprünglichen Gestalt, die aus dem griechischen Buchstaben ξ entstanden zu sein scheint, ist nur in den ältesten Handschriften der semantischen Notation gebräuchlich.[1]) In späteren Handschriften, die für diese Untersuchung hauptsächlich in Betracht kommen, wird sie ausschliesslich in Verbindung mit der Statja oder der Sloshitja verwandt, doch ist diese Verbindung eine so innige, dass sie in ihre einzelnen Elemente überhaupt nicht aufgelöst werden kann. Daher ist die Smijza in beiderlei Gestalt durchaus als selbständiges Zeichen und nicht als Verbindung zweier Semata zu behandeln, denn eines dieser Semata, d. h. die Smijza in ihrer ursprünglichen Form, kommt gesondert überhaupt nicht mehr vor, kann folglich auch nicht als selbständiges Zeichen gelten. Wir haben es hier mit derselben Erscheinung zu tun, wie bei sämtlichen Pfeilen, die ja auch ausnahmslos aus zwei oder drei Komponenten bestehen, trotzdem aber als einfache Zeichen gelten müssen, weil ihr einer Teil (der schräge Querbalken) gesondert nicht mehr gebräuchlich ist. Die Smijza in Verbindung mit der Statja hat die Bedeutung eines Sekundschrittes herauf und zweier Sekundschritte herunter, von denen jedoch der letzte auch mit einem »Bruch«, d. h. als Terzenschritt ausgeführt werden kann, wenn der nächste Akzent zwischen die beiden Terztöne fällt. Die Tonfigur der Smijza selbst hat überhaupt keinen Akzent, woher das Zeichen in der russischen Sängersprache auch als das »weichklingende« bekannt war. Die rhythmische Bewegung besteht aus vier gleichmässigen Viertelnoten

[musical notation] oder seltener [musical notation]

Ausnahmsweise, d. h. unmittelbar vor einer Schlusswendung können die beiden letzten Töne zu einem verschmelzen, wodurch das Zeichen seine vierstufige Bedeutung natürlich einbüsst

[musical notation] oder mit dem »Bruch« [musical notation]

In der Zusammenstellung mit der Sloshitja kommt die Smijza viel seltener vor, die Tonbedeutung des Zeichens ist dann die umgekehrte, d. h. zwei

---

1) In ihrer ursprünglichen Gestalt findet die Smijza nur noch in den sogenannten Figuren (Liza) Verwendung, in deren semantischer Darstellung sie ungefähr dieselbe Rolle spielt wie das Θ in den sogenannten Thetas. Ihre Bedeutung ist dann natürlich eine völlig »geheimnisvolle« und daher nicht zu enträtseln.

Sekundschritte abwärts einen aufwärts. Die Merkzeichen des Mesenez nimmt die Snujza in dieser Form nicht an

Der »schmetternde« Pfeil, der eine Kombination der Sloshitja mit dem typischen Querbalken der Pfeile darstellt, hat dieselbe Tonbedeutung, wie die Snujza in der zuletzt angeführten Gestalt, die rhythmische Bewegung ist freilich eine völlig verschiedene:

Der schmetternde Pfeil ist nur im hellen Gebiete gebräuchlich Die schnelle Bewegung der beiden ersten Töne wird meist, wie auch im obigen Beispiel durch das Schaidurowsche Zeichen »Udarka« (der »Schläger«) besonders angezeigt. Wird dem schmetternden Pfeile die Podwertka hinzugefügt, so löst sich die letzte halbe Note in zwei Viertel auf, und das Zeichen erhält eine fünfstufige Bedeutung

Das Zeichen Metschik (das Schwert) ist, seiner Gestalt nach, eigentlich nichts anderes als derselbe schmetternde Pfeil, dem nur die eine Hälfte der Sloshitja fehlt Das Zeichen wird ausschliesslich in den Kantilenen des 7. Modus gebraucht Seine Tonbedeutung ist folgende

Die weitaus grösste Anzahl der vierstufigen Zeichen wird wie schon erwähnt durch die dreistufigen Zeichen gebildet, die durch Hinzufügung der Hilfszeichen Podtschaschje, Podwertka und Elsterfüsschen eine vierstufige Bedeutung erhalten Der Gebrauch dieser Hilfszeichen entspricht dabei grösstenteils genau den vorher bei der Betrachtung der dreistufigen Zeichen, aufgestellten Regeln Von den dreistufigen Zeichen, denen auf diese Weise ein vierter Ton hinzugefügt wird sind die wichtigsten folgende der gewöhnliche (helle) Pfeil, der »führende« Pfeil, der einfache »donnernde« Pfeil, der »helle« donnernde Pfeil, der »Halbkreuz-Pfeil« und die »Zwei im Boot« Alle diese Zeichen, auch der »einfache« donnernde Pfeil, sind vorzugsweise im hellen Gebiete gebräuchlich Der Rhythmus und die melodische Bewegung wird fast immer durch die Schaidurow'schen Beizeichen noch besonders angegeben Folgende Beispiele mögen das Gesagte veranschaulichen

Der gewöhnliche »helle« Pfeil mit dem Elsterfüsschen

Derselbe mit der Podtschaschje

Derselbe mit der Podwertka

Der »führende« Pfeil mit dem Elsterfüsschen

Derselbe mit dem Wölkchen« (Obiatschko)

Derselbe mit der Podwertka

Der einfache donnernde Pfeil mit dem Elsterfüsschen

Derselbe mit der Podtschaschije

Derselbe mit der Podwertka

Der helle donnernde Pfeil mit dem Elsterfüsschen

Derselbe mit der Podtschaschije

Derselbe mit der Podwertka

Derselbe mit dem Wölkchen

Der Halbkreuzpfeil mit dem Elsterfüsschen

Derselbe mit der Podtschaschije

Derselbe mit dem Wölkchen

»Zwei im Boot« mit der Podtschaschije

Dasselbe Zeichen mit der Podwertka

Ausser dieser regelmässigen Bedeutung werden für das Zeichen Zwei im Boot mit und ohne Podwertka in einigen älteren Erläuterungsschriften über die semiatische Notation auch noch folgende Melismen angeführt [1])

Diese Übertragungen können natürlich nur die nackten Umrisse der Melismen zeigen, aus denen sich die Kantilenen des russischen Kirchengesanges

1) Vergl. auch Metallow »Alphabet des kryuki Gesanges«, S. 43, Anm. 2

zusammensetzen. Der Umstand, dass viele dieser Melismen anscheinend völlig gleichlautend sind und dennoch verschiedener Zeichen zu ihrer Darstellung bedurften, wird weniger auffallend, wenn man bedenkt, dass die gleichen Tonfolgen doch ein sehr verschiedenes Ansehen erhalten können, je nachdem, wie sie akzentuiert und nuanciert werden. Dem russischen Sänger war es durchaus nicht gleichgültig, ob er einen dönenden (hellen) Pfeil mit der Poltschaschie oder das Zeichen Zwei im Boot mit denselben Hilfszeichen vor sich hatte, da die Ausführung beider Zeichen, trotz ihrer Notengleichheit, in Ausdruck und Nuance eine total verschiedene war. Eine nähere Untersuchung dieser Verschiedenheiten kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, da sie eine detaillierte Betrachtung des technischen und formalen Aufbaus der russischen Kirchenkantilenen voraussetzen würde.

Unter den bisher aufgezählten vierstufigen Melismen fehlt die einfache Folge von drei Sekundschritten abwärts. Sie wird durch das Zeichen Sloshitja mit Poltschaschaja und Sapjataja zum Ausdruck gebracht.

Diese Bedeutung des Zeichens gehört zu der Zahl derer, die sich aus den einfachen Elementen zusammengesetzter Semata nicht erklären lassen und die man eben als Ausnahmen gelten lassen muss, mit denen man sich abzufinden hat.

Zu der Kategorie derartiger zusammengesetzter Zeichen mit vierstufiger Bedeutung gehören noch die beiden Demikulismas, die Truba, die Duda und die Derbiza, alles, ausser den beiden ersten, selten gebrauchte Zeichen, die vorzugsweise in Figuren und Thetas verwandt werden und die in reiner Gestalt nur in einigen Modi vorkommen.

Die Derbiza stellt eine Kombination von zwei Kommas (Sapjataja) und einem Stab dar, sie wird nur im 3. und 4. Modus gebraucht und drückt die Aufeinanderfolge von vier Tönen, deren rhythmischer Wert je ein Viertel beträgt, in aufsteigender Richtung aus.

Die Truba (Trompete), nur im 2. und 6. Modus gebräuchlich,[1]) setzt sich aus einem Theta ohne Querbalken und dem einfachen Pfeil zusammen. Ihre Tonbedeutung ist folgende:

[1]) Nur in wenigen Handschriften der Bibliothek der Saratowschen Brüderschaft, u. a. in zwei Oktoechos und Hirmologoi, sowie in der Druckausgabe des »Vollständigen Zyklus« findet sich die Truba auch im 4. u. 8. Modus. Dort wird auch das Schwert im 3., 5. und 8. Modus und die Derbiza nicht nur im 3. und 4. sondern auch im 1. gebraucht. Vergl. Metallow, l. c., S. 27. Anm.

Die Duda (Pfeife) wird ebenfalls nur im 2. und 6. Modus verwandt. Sie besteht aus einer einfachen Statja, einem Komma und ebendemselben unvollständigen Theta, an dessen Stelle auch ein ♭ quadratum stehen kann

Wichtiger als die drei letztgenannten Zeichen sind das »kleine« und »mittlere« Demikulisma, von denen das erste aus einer »einfachen« Statja mit Unterschale, das zweite aus aus einer »dunklen« Statja mit Unterschale besteht. Das kleine Demikulisma drückt die Folge von einem Sekundschritte abwärts und zwei Sekundschritten aufwärts, das mittlere Demikulisma eine Folge von einem Sekundschritte aufwärts und zweien abwärts aus:

Bei dem mittleren Demikulisma können, ähnlich wie bei der Smjza die beiden letzten Töne zu einem verschmelzen

Das kleine Demikulisma kann gar drei verschiedene dreistufige Bedeutungen erhalten, die jedoch nur ausnahmsweise in ganz bestimmten Fällen gebräuchlich sind:

oder oder

Obwohl nicht mehr zu den vierstufigen Zeichen gehörig, ist hier doch noch ein Zeichen namhaft zu machen, dass trotz seiner einfachen Form eine verhältnismässig komplizierte Tonfigur darzustellen hat. Es ist die sogenannte Ossoka (unübersetzbar), das einzige, seiner Gestalt nach einfache, mehr als vierstufige Zeichen der sematischen Notation. Die Ossoka, die in der Form einem Krjuk mit unterbochenem Querbalken gleicht, hat folgende Tonbedeutung

Hiermit ist das eigentliche System der sematischen Notation abgeschlossen. Dem ganzen Komplex der ein-, zwei-, drei- und vierstufigen Zeichen, der Art der Tonhöhenbestimmung und dem Anwendungsmodus der mannigfachen Hilfszeichen zu Modifikation des Rhythmus und der Tonbedeutung wird man, wenigstens in den Grundzügen, den Charakter eines mit befriedigender Konsequenz durchgeführten Systems nicht absprechen können. Ein anderes Bild bietet die Durchführung der sematischen Notation bei den sogenannten Popjewki (Tropen), Figuren (Liza) und Thetas. Hier kann von einem Systeme

eigentlich nicht mehr die Rede sein. Die Darstellungsweise dieser zum Teil sehr breit ausgeführten melodischen Wendungen ist in allen Einzelheiten eine so willkürliche, allen Regeln der sematischen Notation so kecklich hohnsprechende, dass jeder Versuch, Ordnung und System in diese »geheimnisvollen« Zeichenkomplexe zu bringen, scheitern muss.

Gewissermassen die Überleitung zu dem schwierigen Gebiete der Poppewki, Figuren und Thetas bilden drei Zeichen der sematischen Notation, die sich schon insofern von den übrigen Semata unterscheiden, als sie nicht eine für alle Modi feststehende Tonbedeutung haben, sondern in den verschiedenen Modi auf verschiedene Weise ausgeführt werden. Es sind die Chamila, der gewöhnliche und der grosse Pauk.

Die Chamila, die sich aus drei einfachen Zeichen zusammensetzt, zwei Kommas (Sapjataja) und einer Schale (Tschaschka), ist im 3. und 7. Modus nicht gebräuchlich. Für die übrigen Modi nimmt das Zeichen drei verschiedene vierstufige Bedeutungen an, und zwar, gemäss dem Verwandschaftsverhältnis der Modi: eine für den 1. und 5. Modus, eine für den 2. und 6., eine für den 4. u. 8. Meistenteils wird die Chamila nach vorausgehendem Stab (Palka) gebraucht.

für den 1. u. 5. Modus — oder — für den 2. u. 6. M. — oder — für den 4. u. 8. M.

Die erste und zweite Lesart sind ausnahmsweise auch im 8. Modus gebräuchlich. Bemerkenswert ist, dass die Tonhöhe dieses Zeichens für jeden Modus eine feststehende ist, daher nimmt es weder die Schaidurow'schen Buchstaben noch die Merkzeichen des Mesenez an.

Das zweite in seiner Tonbedeutung variable Zeichen der sematischen Notation ist der Pauk (vom griechischen παῦω, nach russischer Etymologie die Spinne). Das Zeichen ist im 1., 2., 4. und 5. Modus gebräuchlich, im 2. und 6. ausserdem nach vorausgehender Statja als sogenannter »grosser« Pauk. Die Tonbedeutungen des Pauk für den 1. und 5. Modus unterscheiden sich nur durch die Tonlage: im 5. Modus wird das Zeichen um eine Stufe tiefer ausgeführt als im ersten.

für den 1. Modus — oder — 2. Modus. — oder — 4. Modus. — oder — 5. Modus

(für den 2. und 6. Modus)

Infolge seiner ein für alle Male in den verschiedenen Modi festgesetzten Tonhöhe nimmt der Pauk, gleich der Chamila, weder die Schaidurow'schen Buchstaben noch die Merkzeichen des Mesenez zur näheren Tonhöhenbestimmung an.

Zwei Gruppenneumen der sematischen Notation, das sogenannte »grosse« und das »mittlere Kulisma«, gehören eigentlich schon ganz und gar in das Gebiet der Figuren (Liza). Trotzdem werden sie in den meisten »Grammatiken«, »Erklärungen« und »Alphabeten« (auch in dem des Mesenez) der sematischen Notation in dem Teile untergebracht, der den einfachen Zeichen gewidmet ist und nicht in dem, der sich mit der Auflösung der Figuren und Thetas befasst. Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, dass die Verwendung dieser beiden Zeichenkomplexe in der sematischen Notation eine so häufige und so geregelte ist, dass sie sozusagen zum Grundbestande der Zeichenschrift gerechnet wurden. In den Gesangshandschriften findet sich kaum eine Seite, auf der nicht eines der beiden Kulismas angewandt ist, und kein Sänger durfte ihrer Kenntnis entraten, da die später für die meisten Figuren und Thetas übliche »Auflösung« der Zeichenkomplexe in einfachere Zeichen am Seitenrande der Handschriften, sich auf diese beiden Gruppenneumen nicht erstreckte [1])

Dass grosse Kulisma, das weniger häufig verwandt wird, als das mittlere besteht in der Zeichnung aus drei Statjas, der dunklen Statja mit Unterschale, der kleinen geschlossenen Statja und der einfachen Statja. Die Tonbedeutung des ganzen Zeichenkomplexes lässt die ursprüngliche Bedeutung dieser drei Semata jedoch nicht mehr erkennen. Sie ist, gleich wie bei den letzthin aufgezählten Zeichen, eine völlig verschiedene für die einzelnen Modi und ausserdem noch davon abhängig, ob das Kulisma in der Mitte eines Gesanges gebraucht wird, oder ob es, was häufig geschieht, denselben beschliesst. Im ersten, zweiten, dritten und siebenten Modus kommt das grosse Kulisma nicht vor. Für die übrigen Modi ist seine Tonbedeutung folgende:

= [Notenbeispiel] im 4. Modus,

oder [Notenbeispiel] im 5. Modus

oder { [Notenbeispiel] in der Mitte / [Notenbeispiel] am Schluss } des 6. und 8. Modus.

Die Ausführung des grossen Kulismas ist nicht abhängig davon, welches Zeichen oder welcher Zeichenkomplex unmittelbar vor ihm seinen Platz hat. Die Bedeutung des mittleren Kulismas ist dagegen gerade von diesem Umstande abhängig. Die Zeichnung nach gleicht das mittlere Kulisma dem grossen fast ganz genau, nur steht an Stelle der ersten dunklen Statja eine ein-

1) In der Druckausgabe des »Vollständigen Zyklus« werden gelegentlich allerdings auch die Kulismas »aufgelöst« z. B. B. I. S. 5 u. a.

fache Statja ebenfalls mit Unterschale. Weitaus am häufigsten tritt der Fall ein, dass vor dem mittleren Kulisma ein »linkes Täubchen« (golubtschik borsyj) und ein Stab (palka) stehen. Dann lautet seine Ausführung wie folgt (die drei ersten Töne entsprechen der Bedeutung des linken Täubchens und des Stabes):

(ↄ̈) ... = [Notenbeispiel] im 1. und 5. Modus.

oder [Notenbeispiel] im 3. und 4. Modus.

Auffallend ist der Umstand, dass hier wie auch beim grossen Kulisma sich nicht eine wirklich regelmässige Übereinstimmung der Modi nach der Formel 1=5, 2=6, 3=7, 4=8 nachweisen lässt. Der russischen Kirchengesang kannte dieses Abhängigkeitsverhältnis der Modi untereinander eigentlich nicht, worauf ja auch schon die fortlaufende Numeration der Tonarten schliessen lässt (der 5., 6., 7. und 8. Ton werden nie im Sinne von πλάγος πρῶτι, δεύτερι etc. gebraucht). In einigen Fällen entspricht allerdings der 1. Modus dem 5., der 2. dem 6. usw., als allgemeingültige Regel lässt sich jedoch dieses Verhältnis nicht aufstellen. Im oben angeführten Beispiele, wo der 1. Modus dem 5. und der 3. dem 4. entspricht, liegt die Ausführung der Kantilene im 3. und 4. Modus übrigens meistenteils um eine Quarte höher, als in der Notenübertragung angegeben ist. Für den 2. und 6. Modus hatte das mittlere Kulisma folgende Bedeutung:

[Notenbeispiel]

die jedoch nur dann Geltung hatte, wenn das Zeichen in der Mitte einer Strophe stand; sollte das Kulisma als Schlusswendung gesungen werden, so lautete es im 2. und 6. Modus:

[Notenbeispiel]

im 7. Modus [Notenbeispiel] } in diesen beiden Modi überhaupt

im 8. Modus [Notenbeispiel] } nur am Schluss gebräuchlich.

Diese Bedeutungen hatte das mittlere Kulisma nur, wenn es nach dem »linken Täubchen« mit Stab gebraucht wurde; ging ihm die Sloshitja voraus, so lautete seine Ausführung im 1. und 4. Modus:

[Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel]

Weder das grosse noch das mittlere Kulisma nahm die Schaidurow'schen Buchstaben oder die Merkzeichen des M e s e n e z an, da sie in anderen Tonlagen als den angeführten überhaupt nicht vorkommen konnten.

Schon alle die zuletzt aufgezählten Zeichen, besonders aber die beiden Kulismas, bieten eigentlich nur noch ein sehr geringes Interesse in theoretischer Hinsicht dar, so gross ihre Bedeutung für die Praxis des russischen Kirchengesanges auch sein mochte. Die Tonbedeutungen, die die einzelnen Zeichen der semiatischen Notation hier erhalten, sind so willkürliche, dass sie sich auf keine Weise in irgend ein System bringen lassen.

In noch höherem Masse gilt das Gesagte von den sogenannten Popjewki (Tropen), Figuren (Liza) und Thetas. Die Bedeutung der Figuren und Thetas ist schon an anderer Stelle, gelegentlich der Besprechung des Traktates »Das Buch Kokisy«, dargelegt worden. Die Popjewki unterschieden sich von ihnen wiederum nur in rein quantitativer Beziehung, sie stellten die kürzesten der im russischen Kirchengesange für bestimmte Fälle typischen melodischen Wendungen dar. Ihre Zahl war eine verhältnismässig geringe. Metallow zählt in seinem »Alphabet des Krjuki-Gesanges« nicht mehr als 15 auf. Ihrem Gebrauche nach schieden sie sich in solche, die bei gleicher semeiographischer Darstellungsweise verschiedene Melismen ausdrückten, wie z. B. die uns schon bekannten Chamila und Pauk, in solche, die bei verschiedener semeiographischer Darstellungsweise in den einzelnen Modi dieselbe gesangliche Bedeutung hatten, und endlich in solche die bei stets gleicher Semeiographie und Tonbedeutung nur in bestimmten Modi gebräuchlich waren. Es hätte keinen Zweck, an dieser Stelle ausführlicher auf dieses schwierige Gebiet der russischen Semeiographie näher einzugehen. Eine vollständige Beherrschung der Popjewki war für den russischen Kirchensänger allerdings notwendig, ein allgemeineres Interesse jedoch können die dafür erfundenen semeiographischen Formeln nicht beanspruchen. Beispielsweise sei eine dieser Formeln, unter dem Namen »das Rad« (Kolrsso) bekannt, angeführt. Es findet darin ein sonst nicht mehr gebräuchliches Sema, der »Schlüssel« (Kljutsch) Verwendung, dessen Tonbedeutung nach diesem Beispiele eine einstimmige mit dem Werte eines ganzen Taktes gewesen wäre.

Viel schwieriger als bei den Popjewki gestaltet sich die Enträtselung der Zeichen der semiatischen Notation bei den zur Darstellung der Figuren und Thetas verwandten Formeln. Hier ist es tatsächlich unmöglich, sich auf Grund der benutzten Zeichen auch nur einen annähernden Begriff von der melodischen Linie der dargestellten Kantilene zu machen. Diese Erkenntnis und andererseits die Unmöglichkeit, die Tonbedeutung aller Figuren und Thetas, deren Zahl zu Ende des XVII. Jahrhunderts über 300 respektive über 100 betrug,[1]) auswendig zu behalten, veranlasste, wie schon erwähnt, die Verfasser

1) Metallow in seinem »Alphabet des Krjuk-Gesanges« zählt noch 112 Figuren (S. 77—85) und 78 Thetas (S. 86—95) auf.

der Notenhandschriften, der formelmässigen Darstellung der Thetas und Figuren ihre Auflösung in einfache, damals jedem Sänger verständliche Zeichen der sematischen Notation beizufügen. Dadurch sind wir instand gesetzt, den musikalischen Sinn der weitaus grössten Zahl der Figuren und Thetas mit Sicherheit zu bestimmen (im gedruckten »Vollständigen Zyklus etc.« z. B. sind nur vier oder fünf Figuren nicht durch einfache Zeichen aufgelöst). Eine verlässliche Handhabe zur Feststellung, welche prinzipielle Gesichtspunkte bei der Bildung dieser sematischen Formeln gültig gewesen sind, bieten jedoch auch die von Fall zu Fall unternommener »Auflösungen« nicht. Äusserlich unterscheiden sich die Thetas und Figuren dadurch, dass bei der sematischen Darstellung der ersteren stets der Buchstabe θ verwandt wird, der meistenteils in der Mitte der Zeichenanordnung seinen Platz findet, bei den Figuren fehlt das θ im semeiographischen Bilde und an seiner Stelle wird die Smjza (Schlange, aller Wahrscheinlichkeit aus dem Buchstaben ξ entstanden) gebraucht, die hier die Form von drei übereinander gestellten kurzen, kräftigen Halbbogen erhält. Oftmals stehen zwei dieser Zeichen nebeneinander, bei den Thetas wird das θ meist von ihnen eingefasst. Um wenigstens einen Begriff von der sematischen Darstellung der Thetas und Figuren zu geben, seien hier einige der charakteristischsten Beispiele mitgeteilt. Eine ausführliche Behandlung dieses Kapitels der sematischen Notation wäre, da es nur ein rein praktisches Interesse darbietet, an dieser Stelle überflüssig.

Die meisten Figuren haben nur für bestimmte Modi Geltung. Weitaus die grösste Zahl von Figuren findet im 8. Modus Verwendung, am wenigsten sind für den dritten Modus gebräuchlich gewesen. Metallow giebt in einer tabellarischen Übersicht für den ersten Modus 14 Figuren an, für den zweiten 6, für den dritten 2, für den vierten — 15, für den fünften — 20, für den sechsten 20, für den siebenten — 7, für den achten — 37. Beispielsweise seien hier die Übertragungen einer Figur des 6. Modus (bei Metallow № 19) und einer des 8. Modus (bei Metallow № 37) angeführt.

Die Thetas zeigen meistenteils noch reicher geschmückte Kantilenen und werden dementsprechend am häufigsten in den Sticheroi der grossen Feste verwandt, im Oktoechos und in den Hirmologoi kommen sie seltener vor. Das kürzeste Theta besteht aus einem »hellen« Krjuk mit Podtschaschije, dem typischen θ und einer Smjza. Seine Bedeutung ist folgende [1]:

[1] Metallow, l. c., S. 68.

Eines der interessantesten und kompliziertesten Thetas ist die sogenannte »Stute« (Kobylat oder »Eselin« (Osliza), in dem zwei Mal ein besonderes Zeichen Verwendung findet, das einem umgekehrten Omega ähnlich sieht und das sonst in den Handschriften der sematischen Notation überhaupt nicht vorkommt, infolgedessen seiner eigentlichen Bedeutung nach völlig unbekannt ist [1])

Diese aus dem reichen Gebiete der Thetas und Figuren herausgegriffenen Beispiele mögen die Darstellung des Systems der sematischen Notation beschliessen

Neben dieser Notation die im russischen Kirchengesange vom XII bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts durchaus die herrschende war, bestanden noch einige andere Notierungsweisen, die jedoch nur zeitweilig eine gewisse Bedeutung hatten und nie die Allgemeingültigkeit der sematischen Notation erreichten Die wichtigsten dieser abweichenden Notierungsweisen waren die sogenannten »demestischen Zeichen« die unter dem Namen »Putj« (der Weg) bekannte Notation und die »Kasanschen Zeichen« Eine ganz geringe, vorzugsweise lokale Bedeutung hatten die Versuche einer reinen Buchstaben-Notation, die sogenannten »roten Zeichen«, und ein nur unbefriedigend ausgebildetes semiotographisches System das der Neumenschrift auf Linien wenn nicht geradezu nachgebildet, so doch im Prinzipe sehr ähnlich war



1) Metallow, l. c. S. 96

6. Kapitel.

Der demestische Gesang wird, wie schon eingangs dieser Schrift erwähnt, zum ersten Male in dem berühmten Berichte des Stufenbuches über die Niederlassung dreier byzantinischer Sänger in Russland namhaft gemacht. Schon in diesem kurzen Zeugnis wird der demestische Gesang als der »allerherrlichste« gepriesen, es ist also verständlich, dass er von jeher die Aufmerksamkeit aller Interessenten des russischen Kirchengesanges in besonders hohem Grade auf sich gezogen hat. Trotzdem ist es bis jetzt nicht gelungen, mit unzweifelhafter Sicherheit festzustellen, was für eine Bedeutung diese Art des Gesanges in den ersten Jahrhunderten der russischen Kirchenmusikgeschichte gehabt hat. Die Etymologie der Bezeichnung »demestischer Gesang« (demestwennoje Penije) wird in der Regel aus dem Griechischen, und zwar von den Wörtern δομεστικός oder δημοσίᾳ abgeleitet. Im ersten Falle muss man annehmen, dass der demestische Gesang ursprünglich nichts anderes gewesen ist, als eine freie Improvisation des Vorsängers oder Regenten, durch die der ruhig dahinfliessende Gesang des Chores gelegentlich unterbrochen wurde. Denn δομεστικός bedeutet ja, nach Du Cange,[1]) einen »qui curat ut recte canatur, cantum imponit seu inchoat«, d. h. nach jetzigen Begriffen den Vorsänger oder Regenten des Kirchenchores, und in dieser Bedeutung ist das Wort Domestik tatsächlich auch in der russischen Kirchensprache gebraucht worden.[2]) Stassow, der diese Auffassung vertritt, folgert daraus, dass der demestische Gesang, im Gegensatz zu den starren, unveränderlichen Formen des Snamennij Rospjew gewissermassen das mobile Element des Kirchengesanges dargestellt und sich den jeweiligen Forderungen des Zeitgeschmackes angepasst habe.[3]) Das Bedürfnis, die bestgelungenen dieser freien Improvisationen der »Domestiki« aufzuschreiben mag sich nicht gleich von vorneherein heraus-

---

1) Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis (Vratislaviae, 1891) s. v. δομεστικός.

2) Gesch. d. Russ. R. B. III. Anm. 23. B. V. Anm. 121.

3) W. Stassow: »Notizen über den demestischen und dreifaltigen Gesang« (Nachrichten der Kais. Archäolog. Gesellsch. Petersburg 1865, B. V. S. 239 ff.)

gestellt haben, sondern erst dann, als sich diese Art des Gesanges sozusagen das Bürgerrecht in dem gottesdienstlichen Gebrauche der russischen Kirche erworben hatte, denn, wie das Schweigen aller einschlägigen Quellen über diesen Gegenstand beweist, war der demestische Gesang während des Gottesdienstes ursprünglich jedenfalls nicht vorgeschrieben, sondern höchstens geduldet. Später, als der Gebrauch dieser Gesangsart geregelt wurde, erschien es natürlich notwendig, die demestischen Gesänge in besonderen Handschriften niederzulegen. Dass man sich dann zu diesem Zwecke auch einer besonderen Sematik bediente, ist insofern verständlich, als dadurch kenntlich gemacht wurde, dass die aufgeschriebenen Gesänge nicht in den Rahmen des Snamennj Rospjew, d. h. des eigentlichen vorschriftsmässigen gottesdienstlichen Gesanges gehörten, zu dessen Notierung die gewöhnliche sematische Notation diente, sondern dass er, im Gegensatz zu dem uralten Snamennj Rospjew, etwas Neues und Selbsterfundenes darstellte.

Nun ist allerdings schon früh die Richtigkeit dieser Ableitung des Ausdruckes »demestischer Gesang« vom griechischen δομεστικός in Frage gestellt worden. »Auf Grund dessen, dass die Chroniken griechische Wörter meistenteils buchstäblich wiedergeben, muss man annehmen« — so meint Rasumowski — »dass die Ausdrücke »Domestik« und »Demestwennik« von den Chronisten nicht in derselben Bedeutung gebraucht worden sind.«[1]) Infolgedessen führt Rasumowski die Ausdrücke »Demestwennik« und »demestischer Gesang« auf das griechische δημοστί zurück und meint zugleich, dass der demestische Gesang, im Gegensatz zum eigentlich gottesdienstlichen, eine Art häuslicher Musikübung dargestellt habe. »Das Stufenbuch unterscheidet den demestischen Gesang vom kirchlichen, achttonartlichen Gesange. Dieser Umstand zwingt einen zur Annahme, dass der demestische Gesang bei unseren Vorfahren ausschliesslich im Hause bei gewöhnlichen Beschäftigungen (?) gebraucht wurde, oder eine tägliche fromme Übung beim häuslichen Gottesdienste darstellte.«[2]) Diese Annahme kann sich natürlich nur auf das erste Entwicklungsstadium des demestischen Gesanges beziehen, bevor er, was im XVI. Jahrhundert tatsächlich geschah, auch bei den offiziellen Gottesdiensten der russischen Kirche Eingang fand. Ganz anderer Ansicht über den fraglichen Gegenstand ist neuerdings Metallow, der, wie schon im I. Kapitel erwähnt, den demestischen Gesang mit dem Kondakarien-Gesange identifizieren will.[3])

1) Rasumowski: »Der russische Kirchengesang«, Referat vorgetragen auf dem Archäologischen Kongress zu Moskau, 1869. S. 14. Vrgl. desselben Autors »Kirchengesang in Russland«, S. 179.

2) Ibidem, S. 180.

3) Metallow: »Der gottesdienstliche Gesang der russischen Kirche«, S. 119 ff. Siehe auch die ausserordentlich gründliche Untersuchung der etymologischen Bedeutung des Ausdrucks »demestischer Gesang«, S. 134—154, die jedoch wesentlich kaum etwas neues zu der angeregten Frage beibringt.

und glaubt, dass man es darin mit einer Nachahmung des gekünstelten und theatralischen höfischen Kirchengesanges zu tun hat, wie er damals in Byzanz üblich war. Hiermit scheinen alle Möglichkeiten der hypothetischen Ausdeutung des »demestischen Gesanges«, von dem das Stufenbuch berichtet, erschöpft zu sein, und es bleibt nun noch die Annahme übrig, die uns allerdings die wahrscheinlichste dünkt: dass der Verfasser des Stufenbuches bona fide eine historische Ungenauigkeit begangen hat, als er die Entstehung des demestischen Gesanges in eine so frühe Zeit verlegte. Die Voraussetzung Metallows von der Identität des demestischen und des Kondakariengesanges hat nämlich, so glaubwürdig sie auf den ersten Blick erscheint, einen sehr schwachen Punkt. Es wird, wenn man diese Voraussetzung annimmt, völlig unverständlich, warum die Kondakarien-Schrift urplötzlich aus dem praktischen Gebrauche verschwand, während der demestische Gesang selbst, dem diese Schrift nach der Meinung Metallows entsprach, sich nicht nur im gottesdienstlichen Gebrauche erhielt, sondern vom XVI. Jahrhundert an sogar seine eigene Notierungsweise hatte, die mit den Kondakarien-Zeichen nicht die entfernteste Ähnlichkeit aufweist.

Die spezifisch demestischen Zeichen treten uns zum ersten Male ums Jahr 1569 in einigen Handschriften des Gouvernements Nowgorod entgegen, und bald darauf fanden sie Verbreitung in ganz Russland. Der demestische Gesang selbst scheint, wenn auch nicht lange, so doch eine Weile vorher schon in den Gottesdiensten Verwendung gefunden zu haben, denn in einzelnen Handschriften der sematischen Notation findet sich hin und wieder am Seitenrande der Vermerk »Demestwo«, was schwerlich etwas anderes bedeuten konnte, als dass die betreffende Stelle nach Art des demestischen Gesanges auszuführen sei. Die Zeichen der demestischen Notation sind grösstenteils denen der sematischen entweder völlig genau oder doch annähernungsweise nachgebildet. Trotzdem zweifelt Rasumowski merkwürdiger Weise an dem genetischen Zusammenhange beider Notationen[1]) allerdings ohne diesen Zweifel näher zu begründen. Es scheint vielmehr höchst wahrscheinlich, dass die demestische Notation der sematischen direkt nachgebildet ist, wobei sie allerdings entsprechend dem reicheren Inhalte der demestischen Kantilenen, auch ein vielgestaltigeres Ansehen gewinnen musste. Die Entzifferung der demestischen Zeichen verursacht heutzutage keinerlei Schwierigkeiten, denn erstens lebt der demestische Gesang mit seiner spezifischen Notation heute noch im kirchlichen Gebrauche der Altgläubigen fort, und zweitens liegen einige unbedingt zuverlässige handschriftliche »Alphabete des demestischen Gesanges« vor, deren Abfassung nicht viel später als die Entstehung der demestischen Notation selbst anzusetzen ist.

1) Rasumowski: »Kirchengesang in Russland«, S. 182.

Eine vortrefflich zusammengestellte Übersicht der demestischen Zeichen hat Rasumowski in seinem schon vielfach zitierten Buche »Der Kirchengesang in Russland« (Beilage V, S. 327—62) gegeben. In dieser Übersicht werden nicht weniger als 168 einzelne Zeichen und kleinere Zeichengruppen aufgezählt. Von den Zeichen der sematischen Notation finden wir unter ihnen folgende wieder: Paraklyt, Krjuk, Statja, Palka (Stab), Stopiza (Fussstapfe), Tschelj̆ustka (Kinnlade), Perewodka (Copula), Sapjataja (Komma), Kljutsch (Schlüssel), Podtschaschije (Unterschale) und die meisten Abarten der Pfeile. Der Gestalt nach gleichen diese Zeichen denen der sematischen Notation fast ganz genau, ihre Tonbedeutung ist freilich eine gänzlich verschiedene. Die demestischen Zeichen nehmen, ebenso wie die sematischen, die Schaidurow'schen Buchstaben und später auch die Merkzeichen des Mesenez zur Tonhöhenbestimmung an. Die Verwendung der Schaidurow'schen Buchstaben ist allerdings insofern eine abweichende, als durch sie hier nicht nur der höchste Ton eines durch ein vielstufiges Zeichen ausgedrückten Melismas bezeichnet, sondern jede Note der Tonfolge besonders angemerkt wird. Dadurch ist die Tonbedeutung der demestischen Zeichen natürlich mit grösster Leichtigkeit zu bestimmen, und die Zeichen selbst figurieren nur noch als rhythmische Anhaltspunkte. Eine viel ausgedehntere Anwendung als bei der sematischen Notation finden die verschiedenartigen Hilfszeichen in den demestischen Handschriften; durch diese Hilfszeichen, unter denen das »Kreuz« eine bedeutende Rolle spielt, wird die Tonfigur, die der sematischen Darstellung entsprechen soll, oft geradezu zu einer graphisch anschaulichen Darstellung gebracht. Nicht selten werden die Zeichen der demestischen Notation in einem Zuge geschrieben, um die Zusammengehörigkeit mehrerer Tonfolgen anzudeuten. Die Handschriften des demestischen Gesanges erhalten dadurch ein sehr charakteristisches, nicht zu verkennendes Gepräge. Erwähnt muss noch werden, dass die demestischen Handschriften fast ausnahmslos das umgekehrte Farbenbild zeigen wie die sematischen, das heisst die Zeichen selbst sind in Zinnober gezeichnet, während die Merkbuchstaben des Schaidurow in Tusche geschrieben werden. Einige Beispiele mögen das Gesagte veranschaulichen.

Was den Charakter der demestischen Gesänge, wie sie uns in den Handschriften von der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts an erhalten sind, an-

betrifft, so ist zu bemerken, dass sie nach der rein musikalischen Seite hin ein ungleich reicheres und vielgestaltigeres Aussehen haben als die Gesänge des Snamennuj Rospjew. Die in diesen herrschende sklavische Abhängigkeit des Melos vom Text ist völlig aufgehoben. Die Melodieen der demestischen Gesänge bauen sich gänzlich unabhängig von den Forderungen des Textes auf. Nicht selten stellen sie sich sogar in direkten Widerspruch zu diesen Forderungen, sie erdrücken den Text, vernichten seinen Zusammenhang und gehen ihre eigenen Wege, ohne die geringste Rücksichtnahme auf den Wortsinn und ohne sich den elementarsten grammatikalischen Regeln des Satzbaues und der Wortbetonung zu fügen. Das musikalische Interesse behauptet sich gegenüber dem textlichen mit grösster Schonungslosigkeit. An die Leistungsfähigkeit der Sänger werden dementsprechend natürlich die höchsten Anforderungen gestellt. Dem demestischen Gesange kommt auch heutzutage — und nicht nur bei den Altgläubigen — für die Praxis des russischen Kirchengesanges eine hervorragende Bedeutung zu. Vorzugsweise werden die demestischen Gesänge bei den allerfeierlichsten Gelegenheiten verwandt, so z. B. bei den von der höchsten Geistlichkeit zelebrierten Messen, bei den grossen Lobgesängen des Ostergottesdienstes usw. Für den gottesdienstlichen Gebrauch der Altgläubigen sind alle üblichen demestischen Gesänge in einem Buche zusammengefasst, das den Namen »Demestwennik« trägt, und dessen erste Redaktion, nach Smolenski,[1]) bis zur ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts hinaufreicht.

Ausser der semiatischen und der demestischen Notation waren bei den russischen Kirchensängern gleichzeitig noch zwei andere Notierungsweisen gebräuchlich, denen jedoch eine untergeordnete Bedeutung zukommt und die insofern nur wenig Interesse darbieten, als sie grösstenteils aus den Zeichen der beiden herrschenden Notationen kombiniert sind und nur sehr wenige neue und originelle Elemente aufweisen.

Die eine von diesen beiden Notationen ist unter dem Namen »Putj« (der Weg) bekannt, eine Bezeichnung, die Smolenski im Sinne von »cantus firmus« gedeutet haben will.[2]) Die ältesten Handschriften dieser Notierungsweise stammen frühestens aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts. Eine grosse Bedeutung hat die Putj-Notation nie erlangt, obwohl sie zeitweilig beliebt war. Es existiert sogar ein »Alphabet« dieser Zeichenschrift, ähnlich denen, die zur Erklärung der semiatischen Notation dienten.[3]) Die Melodieen des sogenannten »Putewoi Rospjew« sind ausserordentlich umfangreich, jedoch nicht so reich verziert wie die der demestischen Gesänge. Einige von ihnen

---

1) Smolenski: »Die altrussischen Gesangsnotationen«, S. 85.

2) Ibidem, S. 89 ff.

3) Handschrift der Bibliothek der Moskauer Synodal-Schule, № 74, u. a. Siehe bei Smolenski, l. c., Abb. 34.

haben sich bis jetzt erhalten und sind vom Hlg. Synod auch in die Druckausgabe der Notenbücher des russischen Kirchengesanges (1772) aufgenommen worden.

Die andere Notierungsweise, die sogenannte »Kasanschen Zeichenschrift«, ist ebenfalls, gleich der demestischen und der Putj-Notation der sematischen Notation nachgebildet. Durch die »Kasanschen Zeichen« sollte, worauf auch der Name hindeutet, der Eroberung von Kasan unter dem Zaren Iwan IV., der, wie schon erwähnt, ein grosser Liebhaber des Kirchengesanges war, ein eigenartiges Denkmal gesetzt werden. Diese Notation hat jedoch keine sehr weite Verbreitung gefunden und hat sich auch im praktischen Gebrauche der Altgläubigen nicht erhalten, da sie in das System der sematischen Notation keine wirklich wesentlichen Verbesserungen hineintrug. Obzwar sich eine Sammlung von 240 Kantilenen und 67 Thetas in paralleler Darstellung durch die Zeichen der kasanschen und die der sematischen Notation erhalten hat,[1]) so sind doch ernsthafte Versuche, die kasanschen Zeichen zu analysieren und zu systematisieren bis jetzt nicht unternommen worden. Schwierigkeiten dürften sich einem derartigen Unternehmen kaum entgegenstellen, doch bietet der Gegenstand ein relativ geringes Interesse, wodurch diese Vernachlässigung der kasanschen Zeichen seitens der bisherigen Forschung verständlich wird.

Von noch geringerer Bedeutung als die »Putj«-Notation und die kasansche Zeichenschrift waren zwei Notierungsweisen, die selbständige Versuche darstellten, die herrschende Semantik zu ersetzten. Sie sind jedoch nie zu irgend einer Geltung im russischen Kirchengesange gelangt und können eigentlich nur als Kuriosa angesehen werden.[1]) Der Vollständigkeit halber seien sie hier, wenn auch nur kurz, ebenfalls erwähnt.

Die eine dieser beiden Notationen ist eine reine Buchstaben-Notenschrift, bekannt unter dem Namen der »Roten Notation«. Sie ist uns in einem einzigen Schriftdenkmale erhalten und zwar in einer Handschrift, die in einem der Klöster des Gouvernements Wladimir aufgefunden wurde.[2]) Ausser zwei vollständigen, mit Buchstaben-Noten versehenen Texten der »Prasdniki« (Festliturgien) des Simeonuy und Gretscheski Rospjew enthält die Handschrift auch ein kurz gefasstes »Alphabet für solche Leute, die die roten Zeichen kennen lernen wollen.« Unter dem unzweifelhaften Einflusse des damals in Russland schon bekannt gewordenen modernen Notensystems — die Handschrift ist vom Jahre 1702 datiert — ward den Zeichen ein streng mensuriertes rhythmisches System zu Grunde gelegt, das sich mit dem Charakter des russischen Kirchengesanges natürlich nicht recht vertragen konnte. Das Alphabet, der

1) Die Handschrift befindet sich jetzt in der Bibliothek der Moskauer Synodal-Schule (№ 802).

2) Der erste, der diese beiden Notationen überhaupt in den Kreis der wissenschaftlichen Betrachtung gezogen hat, ist Smolenski (»Die alt-russischen Gesangsnotationen« S. 101 ff.)

Roten Notation zählt vier verschiedene Arten von Buchstaben-Noten auf, die entsprechend ihrer Bewegung in Achteln, Vierteln, Halben oder ganzen Tönen als »schnellfüssige«, »gehende«, »schreitende« und »stampfende« bezeichnet wurden. Die »gehenden« Buchstaben z. B. sind folgende:

У	Г-	І-	У	Г	І	У	С	А	У	С-	А-
ut	re	mi	ut	re	mi	fa	sol	la	fa	sol	la

Die Beeinflussung dieses höchst primitiven Systems durch das System der Schaidurow'schen Zinnober-Buchstaben ist ganz augenscheinlich. Hier wie dort ist nur das mittlere Hexachord der zwölfstufigen Skala fortlaufend bezeichnet, während das unterste und oberste Trichord dieselben Buchstaben erhalten wie die untere resp. obere Hälfte des mittleren Hexachordes. Bei Schaidurow wurden die unteren Töne durch ein Kreuz beim Buchstaben, die oberen durch einen Punkt kenntlich gemacht, hier werden sie durch einen kurzen Strich an der rechten Seite der Buchstaben von den mittleren sechs Tönen unterschieden.

Der andere von den zwei missglückten Versuchen, Ersatz für die komplizierte sematische Notation zu schaffen, ist ebenfalls nur in einer Handschrift, die aus dem Gouvernement Perm stammt, erhalten.[4]) Die in dieser Handschrift vorliegende Notenschrift zeigt ein System kleiner schwarzer Häkchen und Striche, die auf, respektive zwischen drei roten Linien eingezeichnet sind und denen ebenfalls die rhythmische Einteilung von $^1/_8$, $^1/_4$, $^1/_2$ und $^1/_1$ zugrunde liegt. Die Handschrift hat ein ziemlich abgegriffenes Aussehen und ist jedenfalls viel benutzt worden, doch hat sich dieses System ebensowenig wie die Rote Notation in den praktischen Gebrauch der russischen Kirchensänger einzubürgern vermocht. Mit dem gleichzeitig aufkommenden Liniensystem der westeuropäischen Notenschrift teilten diese beiden Notationen den Mangel, dass sie weder die rhythmische Eigenart noch die unendlich vielgestaltigen Nuancen des russischen Kirchengesanges zur Darstellung bringen konnten, ohne doch den Vorzug der grossen Anschaulichkeit der modernen Notenschrift zu haben. So war es denn verständlich, dass, wenn schon von der Tradition der sematischen Notierungsweise abgewichen werden sollte, man als Ersatz dafür nicht diese fragwürdigen Systeme, sondern das in Westeuropa zur Vollkommenheit herangebildete Liniensystem wählte.

Der Sieg des europäischen Liniensystems über die sematische Notation in Russland mag nicht unerheblich durch den Umstand erleichtert worden sein, dass um die Mitte des XVII. Jahrhunderts die Mehrstimmigkeit in den russischen Kirchengesang einzudringen begann. Von Südwestrussland aus, wo in den sogenannten »Brudergemeinden« (Bratstwa) die Mehrstimmigkeit im

4) Jetzt in der Bibl. der Mosk. Synodal-Schule sub № 109.

Kirchengesange schon zu Ende des XVI. Jahrhunderts üblich geworden war,[1]) fand dieser »Reihengesang« über Kiew schnell Eingang im gesamten russischen Reiche, und erfuhr, besonders zur Zeit des Patriarchen Nikon, durch diesen allen kirchlichen Reformen sehr geneigten Mann taktkräftigste Förderung. Um 1670 konnte schon ein Ausländer, Iohannes Herbinius, wie folgt, über den russischen Kirchengesang berichten: »Sanctus longe atque elegantius apud Graeco-Ruthenos colitur Deus, quam quidem apud Romanos Psalmi enim aliique sacri Patrum hymni in templis, acumente lingua vernacula populo, arte musica, in qua discantus, altus, tenor et bassus harmonia suavissima et sonora distincte audiuntur, quotidie ibi decantatur.«[2]) Hatte sich die sematische Notation auch den hochstgehenden Anforderungen des einstimmigen Gesanges, wie er bis dahin in den russischen Kirchen üblich gewesen war, vollständig gewachsen gezeigt, so konnte man sich doch nicht lange verhehlen, dass sie zur Fixierung mehrstimmiger Gesange längst nicht in demselben Masse geeignet war. Trotzdem wurde sie eine Zeit lang auch dazu noch verwandt. Es hat sich eine ziemlich grosse Anzahl mehrstimmiger Partituren mit den Zeichen der sematischen Notation erhalten. Die älteste dieser Partituren-Handschriften, die sich jetzt im Öffentlichen Museum zu Moskau befindet, stammt aus dem Jahre 1645. Sie ist »zweireihig«, d. h. enthält durchweg zweistimmige Gesange, die in zwei Reihen sematischer Zeichen über einander notiert sind. Die übrigen sematischen Partituren stammen fast alle aus der Zeit des Patriarchen Nikon, d. h. aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.[3]) Sie weisen ausser den reinen Formen der sematischen und der demestischen Notation vielfach auch die sogenannten »Kasanschen Zeichen« auf, die in zwei, drei oder vier Zeilen über einander angeordnet sind. Mehr als vierstimmige Partituren giebt es unter diesen Handschriften nicht. Augenscheinlich um die Übersicht der mehrstimmig notierten Gesänge zu erleichtern, verwandte man bei ihrer Niederschrift zwei verschiedene Farben und zwar so, dass die unterste Reihe der sematischen Zeichen meist in Tusche geschrieben wurde, die nächsthöhere in Zinnober, die dritte wieder in Tusche und die oberste in Zinnober. Die Schaidurow'schen Buchstaben zur Tonhöhenbestimmung wurden natürlich bei den schwarzen Zeichen rot und bei den roten Zeichen schwarz notiert. Doch auch dieses Hilfsmittel genügte nicht, um die Partituren wirklich übersichtlich zu gestalten. Selbst wenn man mit der Bedeutung der einzelnen Zeichen noch so genau vertraut ist, gehört sich eine geradezu übermenschliche Auffassungsgabe dazu, um solch eine Handschrift

1) Siehe Rasumowski »Kirchengesang in Russland«, S. 208. Vgl. auch Metallow »Abriss der Geschichte der russischen Kirchenmusik«, S. 100—109.

2) Ioh. Herbinius: Religiosae Kyovienses cryptae in Kiovia subterraneae«, (Iena, 1675), S. 208.

3) Die erhaltenen sematischen Partituren sind zum grössten Teil in der reichen Sammlung der Bibliothek der Moskauer Synodal-Schule vereinigt.

zu überblicken und sich einen Begriff vom Zusammenklange der drei respektive vier Stimmen zu machen. Vor allen Dingen ist das rhythmische Bild ein so unklares, dass auch die geübtesten Sänger Mühe haben mussten, sich darin zurechtzufinden. Die eigentliche Kantilene, der cantus firmus (»Putj«), meist dem Snamennij Rospjew entnommen, liegt stets in einer der Mittelstimmen oder im Base, niemals im Diskant. Die Harmoniefolgen—denn um solche, nicht um ein freies Kontrapunktieren handelt es sich bei diesen mehrstimmigen Gesängen—sind die denkbar einfachsten und bewegen sich ausschliesslich in den Grenzen der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen, ohne sich jemals aus dem Bereiche der einfachsten tonalen Funktionen zu entfernen. Dass dabei schauderhafte Oktaven- und Quintenparallelen, vielfach auch parallele Septimen- und Sekundfortschreitungen entstehen mussten, versteht sich bei dem gänzlichen Mangel irgend welcher theoretischer Kenntnisse unter den damaligen russischen Kirchensängern, die mit den Komponisten, den »Zeichenschöpfern«, der damaligen Zeit identisch waren, von selbst.

Im Gefolge der Mehrstimmigkeit hielt auch das europäische Notenliniensystem seinen Einzug in Russland. Es nahm dabei denselben Weg, der, wie schon erwähnt, von den Brüdergemeinden des südlichen und südwestlichen Russland ausging und über Kiew nach Moskau und den nördlicheren Gegenden Russlands führte. Die Einführung der europäischen Notenschrift wirkte auf die russischen Sänger anscheinend gleich einer Offenbarung. Es ist überraschend, wie schnell die semiotische Notation und die mit ihr zusammenhängenden Notierungsweisen ausser Gebrauch gesetzt und vergessen wurden. Einige wenige Jahrzehnte des Singens nach den Noten des Liniensystems genügten, um alle Gesangshandschriften der semiotischen und demestischen Notation für die russischen Kirchensänger in Bücher mit sieben Siegeln zu verwandeln. Die ausserordentliche Leichtfasslichkeit und Übersichtlichkeit der neuen Tonschrift, im Vergleich zu dem immerhin recht komplizierten Charakter der früheren Semantik, veranlasste die russischen Sänger, leichten Herzens den kostbaren Besitz, den sie in Gestalt der durch jahrhundertelangen Gebrauch »geheiligten« semiotischen Notation ihr eigen nannten, aufzugeben. Die mahnende Stimme des alten Mesenez, der alle »Leichtgläubigen und Verzagten« vor allzu grosser Eilfertigkeit warnte, verhallte ungehört. Sonst wurde kaum ein ernsthafter Protest gegen die Abschaffung der alten Notierungsweise laut. Man liess sich durch die imponierende Einfachheit des Liniensystems blenden und übersah dabei vollständig, dass durch die Aufnahme dieses Systems das organische Band zerrissen wurde, das bis dahin zwischen den Melodieen des russischen Kirchengesanges und der aus ihm und für ihn geschaffenen Notierungsweise bestanden hatte. In den Noten des Liniensystems lag den russischen Sängern von nun ab nur noch der nackte Umriss ihrer Kirchenkantilenen vor, kein lebendiges Bild mehr, wie es die bisherige eigenartige Semantik vermittelt hatte. Für diesen Mangel bot allerdings die

Möglichkeit, nun auch die mehrstimmigen Gesänge zu übersichtlicher Darstellung zu bringen, einen wenn auch vielleicht nicht ganz vollgültigen Ersatz.

Erwähnung verdient noch der Umstand, dass die Noten des Liniensystems, wie sie in Russland vom Ende des XVII. Jahrhunderts an gebräuchlich wurden, etwas abweichende Formen von den Noten aller westeuropäischen Notensysteme aufweisen. Die einzelnen Typen der russischen kirchlichen Notenschrift, die sich bis heute im russischen Notendrucke für kirchliche Zwecke erhalten haben[1]) sind folgende:

Ganze Noten mit Fermate, vorzugsweise am Schluss der einzelnen Gesänge gebräuchlich.

Ganze Noten.

Halbe Noten.

Viertel Noten.

Achtel Noten

oder

Besonders auffallend sind unter den angeführten Typen die ganzen Noten, bei denen zur Darstellung eines Tones zwei Köpfe verwandt werden. Kleinere Werte als Achtel sind in den liturgischen Gesängen, für die diese Notenschrift natürlich allein in Betracht kommt, nicht gebräuchlich.

Wenn es gilt, die Wiederholung eines und desselben Tones auf mehrere Textsilben auszudrücken, so wird an der betreffenden Stelle des Liniensystems eine Longa eingezeichnet, z. B.

1) Alle russischen Kirchengesangbücher, so z. B. das Buch »Obichod notnago penija« (Moskau, Synodal Buchdruckerei, viele Ausgaben), sind mit den Typen dieser nota quadrata gedruckt.

In der semiotischen Notenschrift wäre hier die Stopiza verwandt worden. Um einen Begriff vom Gesamtbilde der russischen Notenschrift zu geben, sei eine kurze Kantilene des Snamenny Rospjew als Beispiel angeführt.

Святъ гос - подь богъ нашъ

In moderner Notenschrift würde sich das Beispiel folgendermassen ausnehmen.

Lob—bet Gott — Gott — den Herrn

Die wörtliche Übersetzung des Textes lautet eigentlich »Heilig ist der Herr unser Gott«, doch kommt es bei den russischen Kirchenkantilenen hauptsächlich auf die Gruppierung der einzelnen Teile der Kantilene nach den einzelnen Silben des Textes an, und diesem Zwecke entspricht die gewählte Textunterlage besser. Bemerkenswert ist übrigens noch, dass das Liniensystem in Russland von vornherein mit fünf Linien auftritt, und zwar in den Brüdergemeinden des südlichen Russland schon zu einer Zeit, als in der katholischen Notenschrift noch allgemein vier Linien gebräuchlich waren. Eine Abbildung in dem schon zitierten Werke von Herbinius[1]) weist auf ein sehr altes Exemplar der sogenannten »Kiew'schen Notenschrift« hin, das Herbinius in Händen gehabt hat. Diese Abbildung zeigt deutlich ein System von fünf Linien, das die Notierung des Gregorianischen Gesanges damals noch nicht kannte[2]). Für die Anhänger der herben und strengen Formen des alt-russischen Kirchengesanges, die sich am vollendetesten in den Kantilenen des Grossen Snamenny Rospjew zu erkennen geben, ist es kein Trost, dass die hohe Stufe der Vollkommenheit, die der russische Kirchengesang heutigen Tages erreicht hat, vielleicht nur dank der Annahme des Liniensystems überhaupt möglich geworden ist. Denn ihnen gilt diese Vollkommenheit, die der Europäer an dem modernen russischen Kirchengesange mit seinem erstaunliche Reichtum der kühnsten harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen, in den gewaltigen Chorschöpfungen der russischen Kirche mit ihrer reichen Chromatik und dem kunstvoll verschlungenen Stimmengewebe, das nicht selten 8, 12, 16 ja 24 verschiedene führende Stimmen in Anspruch nimmt, bewundert—als Korruption. In letzter Zeit macht sich in den kirchenmusikalischen Kreisen Russlands immer mehr eine Strömung geltend, die hauptsächlich von St. Smolenski,

---

1) »Religiosae Kijovienses kryptae« etc. S. 154.
2) Vgl. Smolenski »Alt-russische Gesangnotationen« (Moskau 1901, S. 104—105).

dem unübertrefflichen Kenner des alt-russischen Kirchengesanges, und seinen Anhängern repräsentiert wird, und die den russischen Kirchengesang wieder zu den früheren Formen erhaben strenger Einfachheit und womöglich auch zu der diesen einfachen Formen so vortrefflich entsprechenden semiotischen Notation zurückführen will. Ob diese retrograde Bewegung Erfolg haben wird oder nicht, lässt sich heutigen Tages allerdings noch nicht entscheiden.

Dieser Ausblick mag die vorliegende Übersicht über die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges beschliessen. Das weit ausgedehnte, für den Musikhistoriker in jeder Beziehung interessante Gebiet der russischen Kirchenmusikgeschichte hat nur nach einer Richtung hin durcheilt werden können, und auch hierbei konnte nur an den wichtigsten Stationen Halt gemacht werden. Sollte das mit einigem Nutzen geschehen sein, so wäre der Verfasser der vorliegenden Arbeit reich belohnt. Noch weist die russische Kirchenmusikgeschichte, wie ja auch aus dieser kurzen Studie zur Genüge ersichtlich ist, eine Fülle ungelöster Fragen auf, und an manches geheimnisvolle Gebiet hat sich auch der russische Forschergeist überhaupt noch nicht herangewagt. Es ist eine dankbare Aufgabe, die zu lösen der Zukunft vorbehalten bleibt, diese dunklen, manche bedeutungsvolle Entdeckung verheissenden Gebiete auch der europäischen Musikwissenschaft vollständig zu erschliessen.



Die Beilagen.

Sämtliche Reproduktionen der Tafeln I—XI sind nach Handschriften der Bibliotheken der Moskauer Synodal-Typographie und der Moskauer Synodal-Schule angefertigt.

Tafel I zeigt die Kondakarien Notation (Kondakarion der Bibl. der Moskauer Synodal-Typographie № 142, Bl. 30).

Tafel II und III zeigen die ältesten Formen der semiatischen Notation (Handschr. der Bibl. der Mosk. Synod. Bibl. № 140, Bl. 10 und № 152, Bl. 62).

Tafel IV und V zeigen Reproduktionen nach zwei sehr schönen Handschriften der späteren semiatischen Notation. Tafel IV — eine Seite einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts (Bibl. d. Synod.-Schule № 728, Bl. 27), die Zeichen sind mit den Zinnober-Buchstaben des Schaidurow versehen, Tafel V — eine Seite einer Handschrift aus dem letzten Entwicklungsstadium der semiatischen Notation (Bibl. d. Synod.-Schule № 22, Bl. 1ª), die hier neben den Schaidurow'schen Buchstaben auch die Merkzeichen des Mesenez aufweist.

Tafel VI zeigt die Zeichen der demestischen Notation in älterer Form. Sie ist nach einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des XVII. Jrh. photographierte (Bibl. d. Synodal-Schule, № 1252, Bl. 154).

Tafel VII zeigt dieselben Zeichen in neuerer Form; die Abbildung ist nach einer ganz modernen Handschrift (XIX. Jrh.) angefertigt (Bibl. d. Synod.-Schule, № 28, Bl. 56).

Tafel VIII ist eine Seite aus einem sogenannten »Dwoznamennik« (Doppelhandschrift mit Noten des Liniensystems und übergeschriebenen Zeichen der semiatischen Notation (Bibl. d. Synodal-Schule, № 41, Bl. 114).

Tafel IX zeigt eine Seite einer semiatischen dreistimmigen Partitur (Bibl. d. Synod.-Schule № 182, Bl. 30).

Tafel X zeigt die sogenannte »Rote Notation« (Bibl. d. Synod.-Schule, № 100, Bl. 251).

Tafel XI zeigt die Zeichen einer eigenartigen Notenschrift auf drei (roten) Linien (Bibl. der Synod.-Schule, № 842, Bl. 9). Die beiden letztgenannten Notationen sind nur in je einer Handschrift erhalten (vgl. S. 101—103).

Tafel XII ist nach einem Original-Notenblatte, wie sie heutigen Tages von den Kirchensängern der Altgläubigen gebraucht werden, angefertigt und enthält einen Sticheron des 6. Echos mit beigefügter Notenübersetzung in der quadratischen Notenschrift, die für die Gesangbücher der russischen Kirche gebraucht wird, und in modernen Noten

Tafel 1

Дѣвьвьъ стелоу оооокрооі тоу въ снини
маааддаа аааа иєн млѹ ѹ ѵєєєє· иницмлѣтѣ
ѹньцєєльвьвьѹ ѹ ѹ крааа ааааа сисма
постоооольцєтвооѹѣѣ хѣхѣ брн аѣѣво
ооми кослабь· аіа ьъвь нам ногньнѣтини
нцѹѹ ѹкепааааамбхєхєєнь въ ѵрооо
сѣ прѣложиааааіа аададожєсн нѣньвь
нахахаа ааааросгѣхъхъвь алоо тани
тво ооооою сиира аіа аааа зверже
ансопьрвоолмоуѹ чєвє єхєвєє єѣєєнница
є нсл по тънаднинъцсни·

Празднникъ чьстьньныи снимнни прѣснимть
свѣтьлопачєєлнцл аоутакосвѣтаоалнстаю
щи· вѣрьнъіималоутиалвиантьсатемьсъ

дарениѥ приноситъ ти· ангелъска
ѥниѥ· и небеса же звѣздоу· влъ
сви благодарениѥ· пастыриди кле
ниѥ· земл҄а пещероу· поустыни ıа
сланиıа же· матерь дѣвоу· прѣвѣ
чьныи боже помилоуи насъ·

в

Авгоустоу ѥдиноначальствоующоу
на земли· мъногоначалиѥ чловѣ
бѣчьство оуставлıаашесѧ· тебеже
въплъщьшоу сѧ отъ чистыıа· мъ
ногобожьство идольское проклинаше
сѧ· въ ѥдиноцѣсарьство мирьно
градне быша· и въ ѥдино власть бо
жьствьноу ıазыци вѣроваша· отъ

споимъ христоу яко избавите
лю нашемоу богоу яко прославися
Побѣжаше свѣтовакѣша бога вънегю
дѣтѣ камоскоки и цвѣстни и зараня
тогодни многоцѣнъ споимъ яко прославися

Ѯ гла К · ирмо

Видите видите яко азъ есмь богъ
въ морю чермьнѣмь наста калабре
калѣ и заранѧ пѣснь мипоюща
кланцесте тебѣ мои

Видите видите яко азъ есмь богъ ва
шь накрестѣ прибивъ и къ людемъ
вѣдѣнии надъ ... тѣлѣ
крѣпость и оумерщвенъ съмертьмь

Tafel IV.

Tafel V.



Tafel VI

оузкому дра а Э [illegible] щу на стащи

по шла е и пе[illegible] по ры

го спа[illegible] спо е [illegible] а по мч

ница му сое [illegible] мъ благ[illegible]

[illegible] ты прия[illegible] е и

и цѣ[illegible] ти пло тьски

[illegible] пра сти но и на [illegible]ъ

по [illegible] на [illegible] щи [illegible] хта ду

Бӑже

ги и ди

гѣ пи

ко ти емъ но ко

не сп҃ т ка ме не

не пло дна чю до

дѣ е ма но

нѣ тлѣ нї а

и сто чник

и зъ гро ба сѿ

до жди кша

хри ста сѿ не

Tafel VIII

Tafel IX

преподобнымиимпе бо — жій ржи

вотъ дая — — йтпемже мертва

ела — — — — — — вопть;

юностимо га мнози боротима

стра стих ногама заступник ита ih

рле

ПРАЗДНИКЪ РЖСТВО ГДА БГА И
СПСА НАШЕГО IКСА ХРТА:

НАДЕЛКЦЄ ДЕЧЕРНИ СТРЫ
ГЛАСЪ В

ц ц п и и и и п
Н зъглабъ ни но заститебѣ
и и п д и и п и і г
го спо ди го спо ди у слы
ц п ш д и п м ц п м
ши гла съ мо При и дк
і п и д и п ц п и и п
те во зра дѫ е мся го спо де
м и д о чі п и и п
ди к сто н щѫ ю тачнѫ сна
и д и п w ц ть и и
зѫ ю ще срѣ до стѣ ни
и г і д и і г ш ш w
е гра де жа ра зрѫ ши ся
д и и и п и и і г
пла ме нно е ѿ рѫ жк е
ц п п w ц и д о
пле щк да етъ и хе рѫ вим
д и д и г і д и ш
ѿ стѫ па етъ ѿ дре ва жи
w г і п и и п и и
зни и азъ ра сни д пи щи
і г ц п и и п м и д о
при ча ща ю ся ѿ не го

До сто й но есть ıа ко во исти

ннѹ бл҃а жи ти тѧ бо го ро ——

— ди це — при сно бла же ннѹю

и пре не по ро — чнѹ ю — и ма —

тер бо га наше го че стнѣй шѹ ю

хе рѹ вим и сла — внѣи шѹ ю

во и сти ннѹ се ра фим бе

Гла́съ ѕ҃. Стихи́ра.

Вос - кре - се́ - ніе - е тво - ѐ хрі - стѐ спа́ - се,[1]

а́н - ге - ли по - ю́тъ на[2] не - бе - се́хъ, и̂

на́съ на зе - мли спо - до́ - би,[3] чи - стымі

се́рд - цы[3] те - бѣ̀ сла́ - ви - ти.

Derselbe Sticheros in quadratischer Notenschrift

Во - скре - се́ - ні - е тво - е хрі - стѐ спа́ - се,

а́н - ге - ли по - ютъ на - не - бе се́хъ; и̂

на́съ на зе - млѝ спо - до - би, чи - сты ми

се́рд цы те бе сла́ - - ви - ти:

1) Eine Trope (Popjewka) »die Tapfere« (Chrabraja)
2) Eine Trope (Popjewka) »das Fischernetz« (Meresha)
3) Der »dunkle Pfeil« mit einem »Bruch« aufwärts.

Derselbe Sticheros in moderner Notenschrift.

Во - скре - се́ - ні - е тво - е́ хрі - стѐ спа́ - се,

а҆н - ге - ли по - ю́ тъ на - не - бе се́хъ; и҆

на́съ на зе млѝ спо до би, чи - сты ми

се́рд цы - те бѐ сла́ - - - ви - ти.



Inhaltsverzeichnis.



Lebenslauf.

Ich, Bernhard Oskar Alexander von Riesemann bin am 29 Februar 1880 als Sohn des damaligen Stadthauptes von Reval Oskar von Riesemann und seiner Frau Marie, geb Paulsen geboren Nach Absolvierung des Nikolai-Gymnasiums zu Reval und (in Smolensk) bestandener Reifeprüfung bezog ich im Herbste 1898 die Akademie der Tonkunst zu München und wandte mich gleichzeitig philosophischen und kunsthistorischen Studien an der Ludwig-Maximilians Universität zu, wo ich die Vorlesungen der Herren Prof Lipps, Riehl, Sandberger hörte und am kunsthistorischen Seminar teilnahm Im Herbste 1899 verliess ich München und bezog die Universität Moskau, an der ich 1899—1900 Philologie und 1900—1904 Jura studierte Nach bestandenem juristischen Staatsexamen genügte ich meiner Wehrpflicht bei der Moskauer Bezirksintendantur und ging darauf im Herbst 1906 nach Leipzig um meine musikhistorischen Studien an der Leipziger Universität fortzusetzen. Schon während meines juristischen Studiums war es mir möglich gewesen, philosophischen und musikhistorischen Studien obzuliegen und zwar im Sommersemester 1901 in Berlin und im Sommersemester 1903 in Leipzig In Berlin hörte ich die Vorlesungen der Herren Prof Paulsen, Lasson, Stumpf, Fleischer, Friedländer und beteiligte mich am musikhistorischen Seminare In Leipzig hörte ich die Vorlesungen der Herren Prof Riemann, Heinze, Wundt und Volkelt Meine praktische musikalische Ausbildung förderten die Herren Prof Thuille in München, Louis Pabst in Moskau und Prof Dr Reinecke in Leipzig

Allen den Herren Dozenten bin ich zu dauernder Dankbarkeit für die mir zu teil gewordenen Anregungen verpflichtet

❁





